

BIBLIOTHECA MVSEI APVLENSIS XXX

MUZEUL NAȚIONAL AL UNIRII  
130 DE ANI ÎN 130  
DE PIESE

Coordonator : Tudor Roșu



Alba Iulia  
2018

MUZEUL NAȚIONAL AL UNIRII  
**130 DE ANI ÎN 130  
DE PIESE**

Coordonator : Tudor Roșu



Alba Iulia  
2018

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**Muzeul Național al Unirii - 130 de ani în 130 de piese /**

coord.: Tudor Roșu. - Alba Iulia : Altip, 2018

Conține bibliografie

Index

ISBN 978-973-117-671-0

I. Roșu, Tudor (coord.)

902



**Tipărit la Vertical Graphic SRL**

Str. Brădișor, Nr. 5, Alba Iulia

0740 159 999

[contact@verticalgraphic.com](mailto:contact@verticalgraphic.com)

[www.verticalgraphic.com](http://www.verticalgraphic.com)

MUZEUL NAȚIONAL AL UNIRII  
130 DE ANI ÎN 130  
DE PIESE





## Cuvânt Înainte

În urmă cu 130 de ani, la data de 9 noiembrie, în cartea de vizitatori se regăsesc semnăturile notabilităților administrative și religioase ale orașului Alba Iulia, ceea ce presupune că semnatarii din aceea carte au fost prezenți la un eveniment deosebit din viața muzeului local. Având în vedere celelalte documente existente, putem considera că deschiderea oficială a muzeului nostru s-a petrecut la aceea dată, chiar dacă o colecție inițială se constituise anterior. De-a lungul vremii muzeul și-a îmbunătățit colecțiile. Este de remarcat faptul că primul custode al muzeului a devenit director în anul 1910, iar „titlatura” a fost motivată de mărimea colecțiilor. De la începuturi și până în prezent, muzeul a trecut de la stadiul de muzeu de importanță locală la cel de importanță națională. Dacă la început acesta a funcționat într-o casă particulară, iar apoi într-o clădire având cinci încăperi, situată în orașul de jos, în prezent, muzeul este găzduit de fostul edificiu „Babilon” și „Sala Unirii”. Acestor două clădiri, monumente istorice de grupa A (monumente de importanță națională) i se alătură clădirea celui mai vechi spital militar din România (monument istoric de grupa B), care și-a schimbat funcțiunea devenind muzeu de artă religioasă – Museikon. De-a lungul timpului, prin spațiile muzeului au pășit Regii Mihai I și Carol al II-lea și toți președinții României. Importanța muzeului din Alba Iulia a fost întărită de câteva evenimente reper: inaugurarea noului spațiu din 1929 a fost făcută de către Regele Mihai I și de primul ministru Iuliu Maniu, regulamentul de organizare și funcționare a fost aprobat, în anul 1938, prin decret regal semnat de Regele Carol al II-lea și de primul ministru Armand Călinescu, iar la deschiderea muzeului în actualele clădiri, din anul 1975, a participat președintele de atunci, Nicolae Ceaușescu.

Acest volum se dorește a fi un istoric (parcurs) al muzeului prezentat într-o formă inedită, nu ca o înșiruire de date și evenimente ale instituției noastre, ci prin intermediul celor 130 de artefacte care, pe parcursul câtorva ani, au făcut obiectul proiectului „Exponatul lunii”. Piese în cauză, ilustrate prin imagini și însoțite de un text explicit, reprezintă o incursiune în istoria Albei Iulia și a României, din cele mai vechi timpuri și până în zilele noastre.

În opinia noastră, un muzeu nu este reprezentat doar de o sumă de colecții, de clădiri, de o siglă sau o denumire. În existența entității muzeale, considerăm că este fundamentală importanța oamenilor care trudesc pentru a constitui patrimoniul muzeal, a păstra nealterată memoria materială a poporului român sau cea universală și a o expune publicului. Ei sunt cei care, palpabil, definesc identitatea națională. Ei sunt cei care dau viață muzeelor.

Dedic această carte tuturor acelor care, în cei 130 de ani de existență, și-au pus la dispoziție sufletul și priceperea pentru dezvoltarea Muzeului din Alba Iulia. Un gând pios de omagiu se îndreaptă asupra celor care astăzi nu mai sunt printre noi – SIT TIBI TERRA LEVIS!

În final mulțumirile mele se îndreaptă și asupra colegilor mei care astăzi, la ceas aniversar, prin munca lor, reprezintă muzeul, cei care trudesc și păstrează vie tradiția muzeisticii albaiulien.

VIVAT, CRESCAT, FLOREAT!

Gabriel Tiberiu Rustoiu,  
Director general



## Notă asupra volumului

Volumul de față se deschide cu un istoric, relativ succint, al muzeului albaulian. O istorie interesantă, sperăm, a unui loc cu precădere al istoriei. Cea mai mare parte a conținutului volumului o constituie însă prezentarea a 130 de piese, dintre cele mai reprezentative, aflate în patrimoniul muzeului. În prezent, Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia deține aproximativ 240.000 de piese. Realizarea unui „top 130” al acestora nu este un exercițiu facil, mai ales că, prin acesastă selecție, ne-am dorit să ilustrăm plenar întreaga colecție, în toate dimensiunile și valențele sale.

Selecția s-a dorit a fi rezumativă și sumativă în egală măsură. S-a urmărit, deopotrivă, ca prezentările să nu aducă o informație repetitivă. A fost evitată și insistența asupra unei singure categorii de obiecte muzeale, toate acestea pentru ca volumul, ca tot unitar, să aibă cursivitate și dinamism. Astfel, s-a urmărit menținerea unui anumit echilibru între diferitele categorii de piese – de exemplu, sunt expuse aici 13 tablouri, 13 ziare și documente moderne, 14 elemente de bijuterii, podoabe, decorații, 11 ilustrate, fotografii, hărți și gravuri, 10 statuete și figurine, 7 reliefuri, 9 statui și monumente, 9 exemplare de carte veche etc.

Marea majoritate a prezentărilor iau în calcul câte o singură piesă. Există însă și câteva expuneri dedicate unor ansambluri/colecții/grupuri de piese, unde abordarea separată ar fi fost improprie. De exemplu, credenționalele, hotărârile și actele pregătitoare ale Unirii de la 1 decembrie sunt cuprinse sub un singur titlu – „Documentele Unirii” – întrucât sunt legate (în anii ‘20) în colecția celor șase volume recunoscute îndeobște sub acest titlu. Desigur, din punct

de vedere al valorii istorice excepționale, fiecare document în parte din această colecție ar fi putut sta la baza unei analize separate. La fel, există și cazuri unde au fost luate în considerare ansambluri de piese care, numai împreună, vorbesc despre unicitatea unei descoperiri de senzație – de exemplu, piesele din mormântul „princiar” dacic de la Cugir.

La fel de adevărat este faptul că, date fiind criteriile operate, vizând în special evitarea repetării informației istorice, numeroase piese au rămas în afara prezentului volum: tablouri, cărți, monumente votive și funerare, reliefuri și inscripții romane etc. Orice top este însă subiectiv. Tot pe dinafară au rămas și piese de senzație intrate prea recent în patrimoniul muzeului. De pildă, descoperirea unor piese de echipament militar roman, de la Vinerea (Cugir), deși a făcut până acum obiectul unor expoziții, nu a trecut încă suficient prin filtrele științifice. Cu siguranță, pe viitor inventarul acestei descoperiri ar putea sta oricând chiar într-un top mult mai restrâns al colecției muzeului.

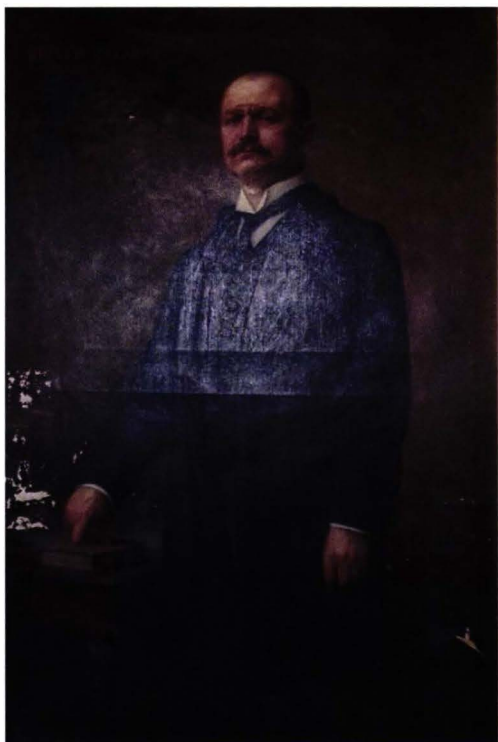
În câteva cazuri, puține, valoarea intrinsecă, istorică sau artistică a unei piese nu este una deosebită, însă obiectul în cauză a intrat în selecția noastră întrucât ilustrează un eveniment sau proces istoric notabil, despre care nu am fi putut vorbi altminteri. De exemplu, deși epopeea lui Mihai Viteazul este organic legată de Alba Iulia, muzeul nostru nu deține, din păcate, piese cu o valoare istorică importantă, care să „vorbească” despre actele lui Mihai Viteazul și influența sa asupra orașului Alba Iulia. De aceea, pentru acoperirea acestei lipse, am adus în discuție macheta complexului mitropolitan de la Alba Iulia, cu o istorie strâns legată de voievod.

Ordinea expunerilor urmează criteriul cronologic sau ordinea în care piesele s-ar afla în expoziția de bază, în cazul în care toate ar fi cuprinse în aceasta. De menționat, cu această ocazie, că o bună parte dintre piesele cuprinse în volumul de față nu sunt etalate pe traseul vizitabil al muzeului, fie din motive tehnice, fie din rațiuni de securitate. Prezentările, pentru fiecare piesă în parte, au caracter științific și sunt realizate de istoricii muzeului, în mare parte, la care se adaugă și câțiva colaboratori, specialiști de referință pentru domeniul lor de interes: Aurel Rustoiu, Mariana Egri, Alexandru Diaconescu, Szabó Csaba, Gabriela Mircea, Cristinel Plantos și Aurel Dragotă – ultimii trei fiind și foști angajați ai muzeului. Tuturor se cuvine să le mulțumim și aici pentru ajutorul acordat în întregirea acestui peisaj încântător al colecției muzeului.

Fundamentul volumului de față îl constituie proiectul „Exponatul Lunii”, prin care, începând cu ianuarie 2012, Muzeul Național al Unirii ascose în evidență, în fiecare lună, câte un exponat dintre cele mai reprezentative aflate în colecția sa. O serie de colegi, dintre cei care nu semnează în prezentul volum, merită să fie amintiți pentru implicarea în reușita acestui proiect, dar și pentru oferirea de informații, selecția pieselor, realizarea și prelucrarea de fotografii, toate acestea valorificate în paginile de față: Rareș Diodiu, Alexandru Știrban, Marius Anghel, Maria Zgârciu, Anca Dregheciu, Cristina Drăgulescu.

## PAGINI ALE ISTORIEI MUZEULUI ALBAIULIAN: 1888-2018

Tudor Roșu



*Sigismund Reiner*

Societatea Istorică, Arheologică și de Științe Naturale a Comitatului Alba Inferioară – *Az Alsófehérmegyei történelmi, régészeti és természettudományi egyesület* - a fost înființată în anul 1886. Între primii inițiatori s-au numărat Reiner Sigismund și Rajnai Ignățiu, având un comitet de 40 de membri sub președinția lui D. Csato, subprefectul Comitatului Alba Inferioară și patronată de episcopul catolic Lönhard Francisc, cu sprijin semnificativ de la profesorii Temeșvári și Kóródy. S-a purtat corespondență academică cu nume de rezonanță din domeniul științific, din Viena, Praga sau Berlin, nume precum Jung, Ackner sau Müller, fapt ce a adus prestigiu și vizibilitate societății albaiuliene.

Întemeierea muzeului albaiulian este opera acestei societăți, care și-a început activitatea având 123 de membri și 622 obiecte arheologice, 1000 de monede și 1000 volume de carte, găzduite în această perioadă de locuința dr. Sigismund Reiner. În 1888, Societatea primea două camere în edificiul grădiniței de copii de lângă biserica ortodoxă din Lipoveni.

La aceeași vreme, Societatea număra peste 140 de membri, de diferite categorii sociale, care cotizau pentru bunul mers al organizației. Totuși, necesitățile materiale erau mari, iar cotizațiile nu acopereau sumele necesare achizițiilor pe care și le propusese Societatea. Astfel, din 1895 s-a apelat la ajutorul statului maghiar, care a vărsat în visteria Societății câte 200-600 de coroane, crescând ulterior acest ajutor până la 1000 de coroane.

Pedealtă parte, din 1888, începeau săpăturile la Apulum, prin grija custodelui și viitorului



director al muzeului Adalbert Cserni (doctor în științele naturii), care vor spori substanțial patrimoniul muzeului. De altfel, Bela Cserni și Avéd Jacob au fost, vreme de aproape 30 de ani, cei mai activi membri ai Societății. Tot prin grija lui Adalbert Cserni au apărut și primele 18 fascicule ale publicației muzeului (1888-1916), cu numeroase studii științifice ce valorificau cercetările acestei perioade. Dintre acestea, se remarcă studiul în 12 episoade al lui A. Cserni, „Vestigiile de la Apulum”.

În 1896, Societatea a participat la expoziția milenară maghiară, unde a câștigat o diplomă și o medalie. După 1897, Societatea se subordonează Inspectoratului General al Muzeelor, obținând pe această cale un ajutor financiar anual. La această dată, muzeul avea 1785 monede, 140 de bancnote, 42 de antichități, 194 de cărămizi și multe altele.

Din anul 1900, orașul ceda pe timp nelimitat edificiul grădiniței de copii din cartierul Maieri (construit în 1896) pentru muzeu. Muzeul avea să funcționeze în acest local până în anul 1929. Acesta cuprindea 4 camere și o sală spațioasă, o curte largă și un coridor lung și lat. Toate acestea însă, în scurt timp, vor deveni neîncăpătoare. În anii 1905-1906, pe latura nordică a clădirii s-a mai construit o încăpere, destinată lapidariului, iar pe latura estică, din 1909, a fost amenajată o terasă acoperită pentru lapidariul exterior. Colecția muzeului a crescut în special prin donații, în acești primi ani ai existenței sale. Din 1902, patrimoniul muzeului crește prin preluarea depozitului de 93 de obiecte al Bibliotecii Batthyaneum și antichitățile romane ale lui S. Reiner, dar și prin donațiile lui Adalbert Cserni. Și alte colecții importante vor fi preluate, la diferite

intervale de timp, de către muzeu, ca, de pildă, monedele profesorului Koródy Péter, secretar al Societății, sau o colecție de 65 de arme preluată în 1911; o altă cale de sporire a patrimoniului, au reprezentat-o săpăturile arheologice, în special cele consacrate orașului Apulum. Legată de trecutul roman al orașului, în 1901 apărea cea mai amplă dintre sintezele științifice ale lui A. Cserni, „Istoria comitatului Alba Inferioară în epoca romană”.



*Adalbert Cserni*



În același timp, muzeul fiind consacrat și științelor naturii, achizițiile de la cumpăna veacurilor XIX-XX au vizat și acest domeniu. De exemplu, la 1916, din patrimoniul muzeului făceau parte și 1560 de animale, 4122 de plante, 278 minerale, 817 fluturi. Muzeul participase ca expozant și la expoziția internațională de vânătoare de la Viena, și la expoziția internațională de artă și istorie de la Roma. În zorii Primului Război Mondial, patrimoniul istoric nu era, evident, mai prejos decât cel al științelor naturale – după categorisirea practică, erau 6544 obiecte romane, 5865 de obiecte preistorice, 679 medievale, 3937 piese numismatice; existau, de asemenea, 4334 cărți.

După moartea lui A. Cserni (1916), însă, muzeul a intrat „într-o fază de peripeții și dezorganizare”, așa cum nota generalul Dănilă Papp mai târziu. Director a fost numit profesorul de limbă latină și muzică de la liceul romano-catolic, József Lestyán. Spre finalul Primului Război Mondial, multe piese au fost înstrăinate: de exemplu, întreaga colecție numismatică, numărând 3450 de poziții; piese importante au fost trimise la Budapesta – în lăzi pline cu diferite obiecte, cu precădere arme medievale. În ianuarie 1919, Consiliul Național Român a sigilat ușile muzeului, cu scopul de a împiedica noi transporturi. Totuși, piesele trimise la Budapesta au fost recuperate ulterior, cel puțin partial, prin mijlocirea inspectorului muzeelor din Transilvania, Coriolan Petranu.



*Imagini din vechiul muzeu*



Din 8 august 1920, muzeul a fost redeschis. Inițiativa a aparținut Inspectoratului muzeelor din Transilvania, în urma căreia „Ministerul [...] a hotărât redeschiderea muzeului din Alba Iulia [...] după principiile unui muzeu județean”. Noul director, delegat al ministerului, a devenit profesorul Enea Zefleanu. La 1922, colecția muzeului consta în 17.155 de antichități, 1661 obiecte

de artă plastică, 30 de piese etnografice (începuturile colecției etnografice au loc în această perioadă) și 6.080 piese de științele naturii. Societatea „Astra”, în special prin Despărțământul Alba Iulia, a derulat în anii 20 un proiect amplu de îmbogățire a patrimoniului muzeului, vizând în principal dimensiunea istoriei românilor, mai puțin prezentă în colecția veche.



*Imagini din vechiul muzeu*

De altfel, o parte însemnată dintre cele mai reprezentative piese vizibile astăzi în expoziția Muzeului Național al Unirii au fost dobândite în aceste prime decenii de activități muzeale de la Alba Iulia: reliefuri dedicate lui Mithras (dintre care unul

prezentat și în volumul de față), capul statuii de marmură al lui Apollo Belvedere, reliefuri cu alte zeități, mai multe statui de ofițeri și matroane, monumente funerare, cărămizi cu ștampila Legiunii a XIII-a Gemina etc.



*Imagini din vechiul muzeu*

Cu ocazia organizării Serbărilor Unirii din 1929, Astra a obținut corpul nordic al ansamblului Catedralei Încoronării, după ce corpul sudic fusese destinat episcopului militar și oficiului său. În noul spațiu au fost concentrate antichitățile din vechiul muzeu, precum și o serie de documente și exponate importante pentru momentele 1918 și 1848, „obiecte istorice vrednice de arătat”, dintre care se remarcă cele preluate de la muzeul central al Astrei din Sibiu și de la Casa memorială Avram Iancu. La 20 mai 1929, în cadrul Serbărilor Unirii, a fost deschis public noul muzeu, sub titulatura de Muzeul Unirii.

La inaugurare au luat parte familia regală – regina Maria, principesa Elena, regele și regina Greciei, Gheorghe și Elisabeta, prințesa Ileana - și „Înalta Regentă” a Regelui minor Mihai, prințul Nicolae, patriarhul Miron Cristea și Gh. Buzdugan, dar și Iuliu Maniu, Sever Bocu ș.a. Cu întârziere a ajuns și Nicolae Iorga. Maestru de ceremonii și realizator al „ghidajului” a fost Gh. Preda, vicepreședinte al Astrei. Regina Maria a arătat un interes deosebit față de piesele muzeului. În ziua inaugurării și în următoarea s-au înregistrat nu mai puțin de 4000 de vizitatori.



Inaugurarea Muzeului Unirii

Parterul clădirii cuprindea secția romană, iar etajul superior momentele considerate cheie în devenirea statului național. Exponatele de care secția națională a muzeului se mândrea cel mai mult includeau obiectele personale și scrisorile lui Avram Iancu, cele șase volume ale Unirii, manuscrisul original al cuvântării lui Vasile Goldiș, steaguri, eșarfe și diverse alte documente relative la Unirea de la 1 decembrie. Toate acestea vor fi prezentate, mai pe larg, și în volumul de față.

Custode al muzeului după 1929 a fost Leonte Opreș, secretarul despărțământului Alba, care a îndeplinit această funcție fără remunerație. Planurile de sporire a colecției erau generoase, dorindu-se extinderea secției moderne (1848-1918), crearea unei secții etnografice etc., însă nu au putut fi puse în practică decât parțial, neavând concursul, se pare, al factorilor decizionali. Pe de altă parte, cercetările arheologice încetaseră, din păcate, în anii de după Primul Război Mondial. Nu se mai organizau nici conferințe sau alte evenimente științifice, obișnuite în anii de dinainte la Alba Iulia. Odată cu aceste lipsuri a venit, la pachet, și spolierea patrimoniului de la Alba Iulia, existând puține preocupări pentru protejarea acestuia. Cu toate acestea, muzeul a continuat să își dezvolte colecțiile, atât pentru secția arheologică, cât și pentru cea „națională”.

În anul 1937, prefectura județului Alba a preconizat să ia asupra sa administrarea muzeului. Un an mai târziu, în 1938, prin intervenția directă a lui Nicolae Iorga, la

vremea respectivă președinte al Comisiei Monumentelor Istorice din România, conducerea muzeului i-a fost încredințată profesorului Ion Berciu. Începând cu 1939, timp de trei decenii, instituția se va numi „Muzeul Regional Alba Iulia”. În aceeași perioadă avea loc reorganizarea administrativă a României, în care Alba Iulia obținea o poziție privilegiată, aceea de capitală a Ținutului Mureș. În aceste condiții, administrarea directă a muzeului revenea rezidentului regal.

În colaborare cu specialiști din Cluj și București, Ion Berciu va derula cercetări arheologice în mai multe punct din județ, printre care și cetatea dacică de la Căpâlna sau situl din „Lumea Nouă”, acesta din urmă chiar în anii celui de-al Doilea Război Mondial. În aceeași perioadă a vitregiilor războiului, localul muzeului a adăpostit „averea prețioasă” a universităților din Cluj și Iași. O vreme, Facultatea de Litere a Universității din Iași a ținut o parte din cursuri chiar în localul muzeului. Tot în această perioadă apărea și primul număr al revistei *Apulum*, publicația științifică a muzeului (1939-1942).



*Ion Berciu*



PRIMĂRIA MUNICIPIULUI  
ALBA-IULIA  
SERVICIUL CONTABILITĂȚII

Constatare prezenta și achitarea personalului *de la Muzeul Regional Alba Iulia*

Nr. curent	Numele și prenumele	Starea civilă	Funcțiunea	ZILE	Salariul de bază al gradului funcției	Salariul lunar în bani	Rețineri pentru Casa Generală a Pensionaților			
							Salarii (1)	10% (2)	1/2 din salariu (3)	Sprijinul asistatului (4)
					Lei	Lei	Lei	Lei	Lei	
1	Ion Berciu	Căsătorit	Conservator 3			147.00	147.00			
2	Ion Achim	.	facnic			37.00	37.00			
			Total			184.00	184.00			

Salariații muzeului în 1942

Colaborările în care a fost implicat muzeul au vizat publicarea unei monografii a regiunii, cercetări etnografice, șantieri arheologice. Dintre cele mai semnificative piese care au intrat în acești ani în colecțiile muzeului, se numără: tezaurul numismatic de la Tibru (109 monede romane de argint), depozitul de piese de bronz de la Ighel (prezentat pe larg în cuprinsul prezentului volum), continuându-se, de asemenea, strângerea de documente referitoare la Unire. Pe de altă parte, la 1943, biblioteca muzeului ajunsese la 4500 de volume, un fapt notabil în condițiile în care în Alba Iulia nu se găsea nici o bibliotecă publică la acea vreme.

Deși în ușoară creștere față de perioada anterioară, în anii '50 personalul muzeului a continuat să fie restrâns numeric: până în 1957 au fost încadrați doar șase salariați, din care doar doi cu studii superioare. În perioada 1949-1957, succedându-l pe I. Berciu, director al muzeului a fost Dumitru Ciumbrudean, poate cel mai notabil comunist din spațiul albaulian încă din anii '20. Dincolo de viziunea politică, D. Ciumbrudean a fost neobosit în postura de director, trebuind să acopere lipsa unui personal calificat. În 1957-1959, conducerea instituției i-a revenit lui Radu Dionisie, iar numărul angajaților cu studii superioare a crescut la trei.

Din 30 martie 1945, Muzeul Regional Alba Iulia, ca instituție de cultură și cercetări științifice, intra în subordinea Ministerului Artelor. Consiliul de conducere al instituției era format din patru membri recomandați de Astra, printre care Eugen Hulea, președintele despărțământului Alba al Astreii, și trei delegați de primăria Municipiului Alba Iulia, în frunte cu primarul, care aveau în sarcină întreținerea localului. Directorul Ion Berciu avea funcția de secretar în schema acestui consiliu de conducere. Existau, de asemenea, doi membri de onoare: generaul Dănilă Papp, fostul rezident al Ținutului Mureș, și profesorul Constantin Daicoviciu, secretarul general al Comisiunii Monumentelor Istorice pentru Transilvania.



Dumitru Ciumbrudean

Tot de la sfârșitul anilor 50 se reiau cercetările de teren, cele mai însemnate având loc la fortificația de la Teleac, la Lumea Nouă și la cetatea dacică de la Piatra Craivii. Patrimoniul a fost îmbogățit considerabil; de asemenea, cifra vizitatorilor a fost în permanentă creștere, cel puțin după raportările perioadei, ajungând la peste 60.000 în jurul anului 1965. În același an, colecțiile muzeului totalizau aproape 40.000 de piese, iar biblioteca depășise 18.000 de volume. Un câștig uriaș pentru evoluția ulterioară a muzeului a avut loc în 1958, când muzeului i-a fost atribuit edificiul Casa Armatei (Sala Unirii), unde au fost organizate laboratorul de restaurare, laboratorul fotografic, biblioteca și depozitele.

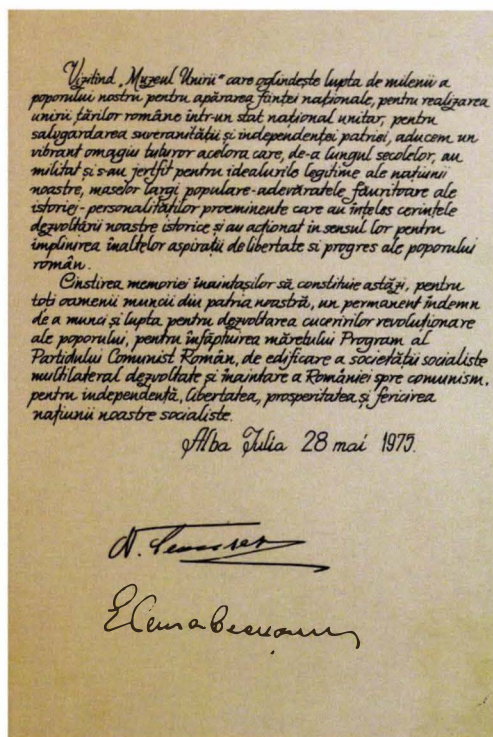
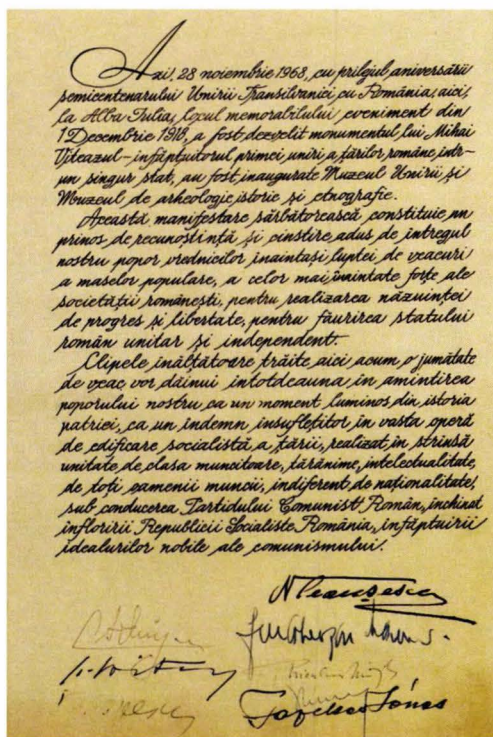
Zorii perioadei naționalismului-comunist, cu (re)aducerea elementului național în prim plan, au coincis, aproximativ, cu pregătirile pentru semicentenarul Unirii. Organizarea semicentenarului a devenit un proiect de prioritate maximă, de pe urma căruia muzeul albaulian a avut enorm de câștigat. În acest context, au intrat în patrimoniul muzeului piese precum biroul avocatului Aurel Lazăr, martor la formularea Declarației din 12 octombrie 1918 de la Oradea, aparatul de fotografiat și negativele pe sticlă ale fotografiilor Unirii realizate de Samoilă Mârza, memorii ale participanților la Unire, numeroase documente legate de Primul Război Mondial, de activitatea voluntarilor români în Italia și Rusia și de evenimente circumscrise Unirii - colecția Zaharia Muntean, colecția Rubin Patiția, C. Codarcea, Petru Bordeș, Dănilă Papp, colecția Bologna ș.a.



*Nicolae Ceaușescu în vizită la muzeul din Alba Iulia*

În același context, în 1967 muzeul va obține și clădirea „Babilon”, cu generoasele sale spații. La 28 noiembrie 1968, în prezența lui Nicolae Ceaușescu și în cadrul serbărilor semicentenarului Unirii (ocazie cu care a fost dezvelită și statuia lui Mihai Viteazul), a fost inaugurat noul complex muzeal. În 1968-1975, titulatura instituției a fost aceea de „Muzeul de Istorie Alba Iulia”. În fine, o nouă inaugurare, pentru o nouă formulă expozițională (64 de săli cu circuit continuu) va avea loc la 28 mai 1975, tot în prezența președintelui Nicolae Ceaușescu.

De această dată, evenimentul care a generat eforturile creative l-a reprezentat aniversarea, în același an 1975, a 375 de ani de la Unirea lui Mihai Viteazul, laolaltă cu așa-zisa împlinire a 2000 de ani de existență a orașului Alba Iulia. În această perioadă, muzeul a fost structurat pe mai multe secții: arheologie, istorie medie, numismatică, etnografie și artă populară, artă plastică modernă, istorie modernă.



Impresiile și semnăturile soților Ceaușescu în cartea de onoare a muzeului



Deși în aceste decenii muzeul a intrat – cum altfel – mai mult ca niciodată „sub vremuri”, prezentând o istorie națională a cărei încununare era *Epoca de Aur*, câștigurile au fost mult mai mari pentru muzeu ca instituție: statut, colecții, spații, laboratoare, capacitate științifică, achiziții, vizibilitate, prestigiu, organigramă, toate acestea la cote mult mai ridicate decât anterior. Bunăoară, patrimoniul a crescut exponențial. De exemplu, în 1983, spre apogeul perioadei, patrimoniul însuma 160.000 de piese (din care aprox. 7.500 acopereau preistoria, 5.000 dacice, aproape 10.000 romane, spre 7.000 de piese medievale, peste 17.000 de poziții numismatice, aproape 50.000 de piese subsumate istoriei moderne și contemporane, peste 10.000 piese etnografice și 42.000 volume de carte). Din anul 1969, revista *Apulum* – deși înființată mai devreme - a început să apară anual, cu regularitate. O.J.P.C.N.-ul, creat în 1975, a funcționat ca o secție a muzeului și a contribuit decisiv la sporirea patrimoniului acestuia. O serie de specialiști - arheologi, istorici etc. credibili științific - au „produs” o istorie ne-înregimentată sau prea puțin afectată de scopurile și imperativele aceluia prezent. Chiar dacă mai toți s-au protejat în spatele unei confortabile maniere pozitiviste de lucru, studiile și contribuțiile științifice ale acestora au adus un mare plus istoriografic și vor rămâne multă vreme un reper. Dintre acești specialiști de talie științifică, ne limităm la o listă scurtă: veteranul Unirii - Eugen Hulea, apoi Alexandru Popa, Gheorghe Anghel, Nicolae Josan, Otilia Pernicek, Horia Ciugudean, Iacob Mârza, Eva Mârza, Doina Dregheciu, Gabriela Mircea, Vasile Moga, Ioan Șerban și Ioan I. Șerban, Ioan Alexandru Aldea, Cloșca Băluță, Olivia Bărbuță, Valerian Bărbuță, Mihai Blăjan,

Gheorghe Fleșer, Toma Goronea, Gelu Hărdălău, Doina Lupan/Hopârtean, Lucia Hațegan, Angela Mureșan, Viorica Pavel, Viorica Suci.



Anii '90 nu au adus rapid mult doritele îmbunătățiri. La capitolul plusuri notabile în primele două decenii de după schimbarea de regim - intră amenajarea expoziției de etnografie în clădirea Sălii Unirii (1998) și renovările exterioare la clădirea Babilon (2003). Patrimoniul s-a aflat într-o creștere mai ponderată, totuși benefică, ajungându-se la 198.000 de piese în 2002. Deși cercetarea științifică a fost semnificativă, o serie de specialiști ai muzeului au trecut, în anii '90, la nou înființata Universitate „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia. Astfel, muzeul a pierdut, poate, înțâietatea pe plan local a cercetării științifice în favoarea universității. Din punct de vedere al statutului, în anul 1992, muzeul intra în subordinea Ministerului Culturii, sub titulatura de „Muzeul Național al Unirii”, dar zece ani mai târziu reîntra sub supravegherea Consiliului Județean Alba.





*Conferință în anul 1995*



*Emil Constantinescu la Sala Unirii*

Într-o zi cucerită ne rămân  
 de-așururi legate de acest moment  
 emoționant pentru întreaga suflare  
 românească - jubileul sărbătorii  
 naționale - 75 de ani de la înscu-  
 lare și înfrățirea Statului  
 Național Unitar Român - 24, la  
 Alba-Iulia, în Jale Iliriei

Iliescu

1. XII. 93

Impresiile președintelui Iliescu

Mihail  
 11.10.1997

I. na

Semnătura Regelui Mihai în cartea de oaspeți

Revenind în apotul secret al Jale Iliriei, într-un  
 feloraj se regăsește o datorie de onoare pentru focare  
 române, susținute în Jale, pentru cele care au influențat  
 idealul secular al unității naționale, cu autenticul datoriei  
 ce revine conducătorilor de stat și țării pentru  
 formarea unui Român român, demn și generos.

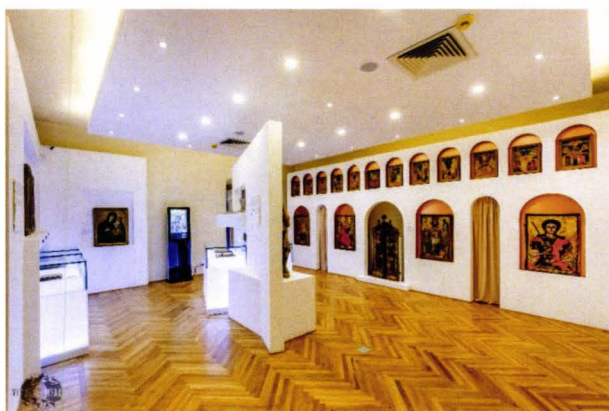
Emil Constantinescu

1 decembrie 1997

Cuvintele lui Emil Constantinescu în cartea de oaspeți

Un reviriment puternic s-a produs în ultimii zece ani. Între cele mai remarcabile realizări se numără înființarea noului muzeu intitulat Museikon, ce valorifică, deopotrivă, vechea clădire din cetate cunoscută sub denumirea de „spitalul militar”. Remarcabil este și faptul că, în timpul lucrărilor, pe fațada vestică a clădirii a fost descoperit un prețios segment de zid lung de 15 m și înalt până la 15 m, al castrului roman Apulum. Specialiștii au datat însă acest zid la începutul secolului

al IV-lea d. Hr., considerându-l o refacere ce a avut loc după retragerea aureliană. Funcționând ca o nouă secție a Muzeului Național al Unirii, Museikon reunește colecția de icoane pe lemn și sticlă și carte românească veche a acestuia, cu colecția deținută de Arhiepiscopia Ortodoxă Alba Iulia. Inaugurat în 2017, noul spațiu muzeal este unul excepțional, ce își pune în valoare piesele într-o manieră modernă, cu mijloace muzeale moderne.



*Imagini din Museikon*



Notabilă este și implicarea muzeului în reabilitarea Castelului de la Sâncrai, vizând amenajările interioare ale acestuia. În prezent, expoziția de etnografie a muzeului se află aici.

Un proiect mult așteptat, extrem de necesar, a fost reabilitarea Sălii Unirii, care nu mai trecuse printr-un proces serios de revitalizare de la pregătirile semicentenarului Unirii din 1968. Centenarul a oferit ocazia perfectă. În zilele în care așternem aceste modeste rânduri ce încearcă să creioneze proiectele muzeului din ultimii ani, lucrările de la Sala Unirii se apropie de finalizare. Aspectul exterior al clădirii – una dintre cele mai importante din România ca valoare istorică – va fi, cu siguranță, îmbunătățit, iar tehnica muzeală din interior se va conforma expectanțelor prezentului.

Activitatea de conservare - restaurare continuă la cotele obișnuite din deceniile precedente. Laboratoarele muzeului permit derularea unor proiecte de conservare-restaurare ceramică, metale, piatră, textile, pictură, carte. De exemplu, în privința restaurării de carte, în cadrul muzeului activează Centrul Național de Conservare și Restaurare a Cărții Vechi, înființat în anul 1996 (la acel moment preocupările pe direcția restaurării de carte datau deja de două decenii), care și-a modernizat tot mai mult tehnicile și metodele de lucru. Nu există, astfel, rețineri în fața abordării unor lucrări de mare dificultate, iar principiul fundamental de lucru constă nu doar în găsirea de rezolvări, ci și formarea unei opinii favorabile conservării și valorificării patrimoniului cultural. Rezultatele obținute au fost concretizate în conservarea și restaurarea unui număr impresionant de documente, incunabule, alte tipărituri și manuscrise, având ca suport



*Etapă de lucru în restaurarea de carte*

Dintre numeroasele campanii de cercetare arheologică derulate în ultimii ani, se remarcă: amplele săpături de salvare din cadrul lucrărilor de revitalizare a Cetății bastionare Alba Iulia, în anii 2011-2012 – câteva piese descoperite în această campanie, precum statueta zeiței Nemesis și relieful lui Marte sunt prezentate în volumul de față -; proiectul de reabilitare a centrului istoric al Timișoarei, în 2013-2014; cercetările arheologice sistematice de la Tărtăria (întrerupte în 1989, reluate în 2010),



*Instantaneu cu arheolog din MNU într-o zi obișnuită*

Teleac, Războieni; săpăturile preventive pe traseul Autostrăzii Sibiu-Deva și Sebeș-Turda; cercetările preventive continue din zona orașului Alaba Iulia, vizând necropola romană de pe Dealul Furcilor, așezarea civilă din jurul castrului roman, Apulum I (Partoș) etc. Toate acestea, în mod evident, se resimt și în creșterea patrimoniului muzeului.

La sfârșitul anului 2017, colecția muzeului se prezenta astfel: peste 37.000 piese arheologice, aproape 11.000 de piese în domeniul etnografiei, peste 68.000 în categoria documente, fotografii, obiecte tridimensionale, istorie medie și artă, aproape 32.500 piese numismatice, spre 4.500 obiecte în colecția Museikon, iar numărul de cărți din biblioteca documentară a muzeului trece de 86.000. În total: 240.000 de piese de patrimoniu și obiecte cu valoare patrimonială. Am insistat asupra acestor cifre și în paginile precedente, cifre raportate în diferitele decenii ale devenirii

muzeului albaiulian, pentru că - pe lângă faptul că volumul de față este dedicat cu precădere patrimoniului muzeului - ele ilustrează creșterea continuă, întinsă pe 130 de ani, a patrimoniului instituției în cauză. O apreciem ca pe o creștere logică, sigură, armonioasă, coerentă, solidă, în ciuda unor sincope episodice cauzate de contexte istorice.

Dintre proiectele de punere în valoare a patrimoniului, vom menționa unul semnificativ pentru direcția modernă pe care încearcă să pășească oamenii muzeului, un proiect aflat în derulare, ce upgradează valoarea piesei istorice trecând-o prin paradigmele de reprezentare ale mileniului al treilea: *Pantheon 3D*. Într-o primă fază, operele de artă romane reprezentând zeiță și personaje mitologice sunt digitizate prin tehnologie modernă, ceea ce stă la baza unei colecții virtuale accesibile online și a unei platforme interactive 3D.



Scanare 3D pentru statueta lui Hercule

Având backgroundul investițiilor municipalității în dezvoltarea turistică și creșterea susținută a numărului de turiști în Alba Iulia, a crescut proporțional și numărul de vizitatori ai muzeului, până la cifre anuale care depășesc constant borna de 150.000 (cu un record în 2016 de 167.000 vizitatori). Zilele în care muzeul înregistrează cei mai mulți vizitatori

sunt, cu regularitate, 1 decembrie și de „Noaptea Muzeelor” (organizată în prima sâmbătă după 15 mai), aceasta din urmă cu un program consistent, de fiecare dată, în special de reenactment istoric și sub imperiul formulei *Istoria prinde viață*. La partea de reenactment ne vom referi pe larg câteva pagini mai încolo.

**istoria prinde viață în**

# NOAPTEA MUZEELOR

Evenimentul va avea loc în  
Mazeul Național al Unirii Alba Iulia

**Sâmbătă,  
19 mai 2012**

**intrarea este liberă!**



**PROGRAM**

ora: 17:00  
Concert cântări clasică (Sala Unirii):  
Trio Zamfirescu

ora: 18:30  
Teatru (Sala Unirii):  
Trupa Șlapale  
Piesa: Ursul (A. P. Cehov)

ora: 19:00  
Concert muzică medievală (Piața Mihai Viteazul):  
Nomen est Omen

ora: 20:00 – 01:00  
Mazeul alături de voi întâmpină vizitatori  
cu peste 20 de personaje istorice.

ora: 24:00  
Concert de jazz:  
Band Caffe Noir (Etaj II)

**VĂ AȘTEPTĂM CU DRAG!**

**ORGANIZATORI:**

COMUNA ALBA IULIA  
PRIMĂRIA MUNICIPIULUI ALBA IULIA  
MUNIUL  
DICPN ALBA

**PARTENERI MEDIA:**

ALBA TV  
ALBA FM  
PR-ALBA

**PARTENERI LOCALI:**

STP

Afișul evenimentului „Noaptea Muzeelor” din 2012



S-au organizat, în medie, 60-70 de expoziții temporare pe an. O selecție sumativă a acestora este dificil de realizat, totuși vom menționa câteva de succes din ultimii zece ani, fie că acestea au fost inițiate de muzeul albaulian, fie că instituția doar le-a găzduit - de impact au fost: *Aurul și argintul antic al Românei*; în același registru intră itinerarea la Alba Iulia, în mai multe rânduri, a faimoaselor *brățări dacice*; în continuare, de menționat sunt: *Sărutate iarăși și iară. Icoane românești din Transilvania*; *De la antic la modern. Arta prelucrării argintului*; *Artizanii Epocii bronzului*; *Războinici în Transilvania din epoca avară*; *Adalbert Cserni și contemporanii săi*; *Coroplastica, medalioane și tipare ceramice din colecțiile Muzeului Național al Unirii*; *Descoperă arheologia urbană!*; *Lux, util și estetic la Apulum. Podoabe și accesorii vestimentare*; *Tipăritu-s-au în Ardeal, în cetatea Bălgradului. 450 de ani de la tipărirea primei cărți la Alba Iulia*; *Catedrala încoronării. Istorie și har*; *Alba Iulia, o istorie a orașului prin străzile și monumentele sale*; *Cărți sfinte, sfinții cărților, cărțile sfinților*; *Steagurile istorice din Republica Moldova*; *Evoluția armamentului*

*din preistorie până în zilele noastre*; *Românii transilvăneni în Primul Război Mondial*; *Până la facerea acestei cărți sunt sănătos... Viața cotidiană în Primul Război Mondial*; *Rezistența anticomunistă din județul Alba*; *Securitatea, instrument al dictaturii*; *Comoara regăsită: portretele regale de la Alba Iulia*; *Mit, ficțiune și realitate - expoziție cu figuri de ceară*; *Tradiții rusești. Expoziție de samovare*; *Minerale în lumină*; *Expoziție de reptile vii*. De asemenea, este de luat în calcul o serie considerabilă de expoziții de artă.

Piese din patrimoniul muzeului au fost itinerate în mai multe țări din Europa, unde au reprezentat parte esențială din configurația unor expoziții: în Danemarca, Norvegia, Ungaria, Germania, Italia. De asemenea, specialiștii muzeului au participat la conferințe și simpozioane științifice, pe lângă cele din țară, în Serbia, Bulgaria, Croația, Slovenia, Bosnia, Republica Moldova, Germania, Franța etc.



Activități cu copii



Ghidaj în muzeu

La rândul său, muzeul a organizat numeroase sesiuni științifice cu caracter internațional sau național. De menționat tradiționalul simpozion anual organizat în prezele lui 1 decembrie, ce reunește în jur de 200 cercetători, istorici, arheologi, restauratori din România. Cele mai multe dintre conferințele internaționale au fost organizate în parteneriat cu Universitatea „1 Decembrie 1918”. Cea mai longevivă, conferința *Dying and Death*, a adunat 10 ediții și a înregistrat prezența a sute de cercetători la Alba Iulia, cu această ocazie. Pentru a ne limita la încă un exemplu, unul recent, vom menționa și conferința internațională *Treaties of the Paris Peace Conference (1919-1920)*, susținută în iunie

2018, ce a reunit 40 de specialiști din zece țări, pe tema reorganizării Europei în urma Primului Război Mondial. În paralel a fost organizată și o expoziție de impact dedicată aceluiași subiect, în parteneriat cu Arhiva Diplomatică a Ministerului de Externe.

Cea mai importantă publicație a muzeului, anuarul *Apulum* (cu prima apariție în 1942), a continuat să apară, ajungând la numărul 55 în anul 2018. În prezent, anuarul este împărțit în două tomuri: *series Archaeologica et Anthropologica* și *series Historia et Patrimonium* și este indexat în CEEOL (Central and Eastern European Online Library).



Deschiderea lucrărilor Conferinței Internaționale  
„Dying and Death in 18th-21st Century Europe”



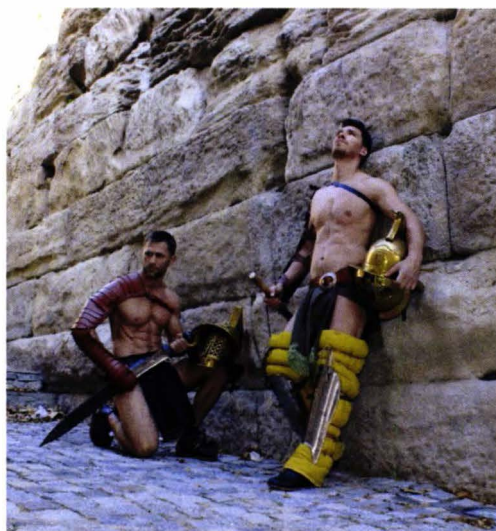


*Una din reprezentațiile „de vinerea” ale trupei de reconstituiri antice*

Ultimii zece ani au adus îmbunătățiri uriașe la nivelul vizibilității. Pe lângă direcțiile clasice ale activității sale, muzeul a derulat mai multe programe culturale, extrem de diversificate, îndreptate nu doar spre un public avizat, ci spre toate categoriile. Practic, nu de puține ori, „muzeul” a ieșit în stradă, spre public, a părăsit spațiul (uneori) comod al clădirii Babilon. Programul „Ținutele Istoriei” este unul de reenactment, dezvoltat începând cu anul 2010 pe structura a șase proiecte câștigate în competițiile Administrației Fondului Cultural Național.

În prezent, muzeul coordonează activitatea a peste 80 de voluntari pasionați, implicați în aceste reconstituiri de factură istorică. Există o echipă de reenactori uniți sub steagul Legiunii a XIII-a Gemina, ce reconstituie domeniul militar al Antichității romane; o trupă de „războinici daci”, așa-numiții „Lupii Apouloului”; un „ludus” specializat pe reconstituirea jocurilor de gladiatori; o serie de personaje istorice de prim rang ale istoriei, traversând toate epocile: Mihai Viteazul, Avram Iancu, Horea, regi

Ferdinand și Maria ș.a.; o echipă ce readuce la viață impresionanta Gardă Națională de la Alba Iulia, activă la 1918; respectiv o serie de personalități politice (și nu numai) ale Unirii din 1 decembrie 1918: Vasile Goldiș, Iuliu Maniu, Iuliu Hossu, Miron Cristea, Gheroghe Pop de Băsești, Samoilă Mârza ș.a.



*Gladiatorii de la Alba Iulia în amfiteatrul de la Plovdiv*



*Instantaneu din timpul Festivalului Roman Apulum - foto Ania Ciolacu*

Trupele de reenactment au participat, în perioada 2012-2018, la aproximativ 300 de evenimente, dintre care: descinderi în zece țări din Europa, la festivaluri de profil; numeroase festivaluri mai peste tot în țară; un program mastodont de spectacole istorice susținut în Alba Iulia pe toată perioada sezonului turistic. Muzeul este organizator sau co-organizator în festivaluri care reușesc să strângă mii sau chiar zeci de mii de spectatori: Festivalul Cetăților Dacice și Festivalul Roman Apulum. În prezent se lucrează la organizarea celui mai mare eveniment de reconstituire istorică din spațiul românesc – Reconstituirea Marii Adunări Naționale de la Alba Iulia, eveniment programat, cum altfel, pe data de 1 decembrie 2018.

Evident, pe lângă toate aceste reușite incontestabile expuse în paginile precedente, există și minusuri sau ... aspecte perfectibile. Avem însă în față un volum dedicat reușitelor, așa că ne vom limita la a menționa cea mai mare suferință a muzeului la ora actuală: nevoia stringentă de modernizare a expoziției de bază și revitalizarea clădirii Babilon, sarcină ce cade în grija actualei generații de oameni ai muzeului și poate fi piatra de hotar pentru o nouă etapă în istoria instituției.





Oparted din „Garda Națională și personalitățile Unirii” - foto Ionuț Văidean

## BIBLIOGRAFIE

- Coriolan Petranu, *Muzele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș, București, „Cartea Românească”, 1922, p. 111-116.*
- „Muzeul Unirii de la Alba Iulia”, în *Unirea*, Blaj, 1 iunie 1929, nr. 22.
- Muzeul „Unirii”. Anuarul I, pe anii 1929-1930*, întocmit de Leonte Opreș, Alba Iulia, Tipografia și Librăria „Alba” Institut de Arte Grafice, 1931.
- Al. Borza, „Dr. Adalbert Cserni (schiță biografică)”, în *Apulum*, I, 1939-1942, p. 351-354.
- Dănilă Papp, „Raport general asupra Muzeului Regional Alba Iulia”, în *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice pe 1942*, București, Imprimeria Națională, 1943.
- Ion Berciu, „Scurtă dare de seamă pe anii 1942-1945”, în *Apulum*, II, 1943-1945, p. 437-441.
- Ion Berciu, Al. Popa, „Le Musée Régional d'Alba Iulia”, în *Revue Roumaine d'Histoire*, IV, 4, p. 815-821.
- D. Radu, „Muzeul Alba Iulia, privire istorică”, în *Apulum*, VI, 1967, p. 561-562.
- Ion Berciu, Otilia Pernicek, „Muzeul Unirii din Alba Iulia la 90 de ani”, în *Îndrumătorul pastoral*, II, Alba Iulia, 1978, p. 163-168.
- Nicolae Josan, *Muzeul Unirii Alba Iulia*, București, Ed. Sport Turism, 1985.
- Doina Hopârtean, „Preocupări etnografice la Muzeul din Alba Iulia (1907-1968)”, în *Apulum*, XXXVII/2, 2000, p. 367-373.
- Muzeul Național al Unirii la 85 de ani de la Marea Unire*, coord. Viorica Suciu și Sofia Știrban, Alba Iulia, Ed. Unirea, 2003.
- Valer Moga, *Astra și societatea (1918-1930)*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2003, p. 431-436 (cap. „Muzeul Unirii din Alba Iulia”).
- Marius Rotar, „Comuniști albaïulieni până la 23 august 1944. Cazul unui oraș de provincie”, în *Terra Sebus*, 2018 (în curs de apariție).

# 130

## DE PIESE

1

Ionuț Bălțean,  
Ilie Lascu

## Unealta Paleolitică de la Pianu de Jos



În anul 2009, în cadrul unor cercetări arheologice preventive realizate în situl de la Pianu de Jos - „Câmpul de Mijloc”, a fost descoperită o unealtă paleolitică. Situl este amplasat pe prima terasă a râului Pianu, pe partea dreaptă a drumului județean Vințu de Jos - Pianu de Jos. Unealta a fost descoperită la adâncimea de 2,2 metri, într-un sol galben, plasat la contactul cu stratul de pietriș natural. Precizăm că, asociat acestei piese, nu au fost identificate alte materiale arheologice cu caracteristici similare. Este realizată dintr-o rocă silicioasă, culoare brun-cafenie cu suprafață de alterare, probabil opal.

Descoperirile atribuite Pleistocenului din județul Alba au un caracter fortuit și nu au fost verificate prin cercetări arheologice sistematice. Repertoriul descoperirilor paleolitice de pe cuprinsul județului Alba reține până în prezent 12 puncte, printre care: Aiudul de Sus, Ciumbrud, Colțești, Ormeniș, Presaca Ampoiului, Rahău, Sebeș, Sibîșeni, Sohodol, Ungurei, Vălișoara și Alba Iulia. Din păcate, pe baza materialelor descoperite, nu se poate vorbi de o locuire umană atribuită paleoliticului, deoarece descoperirile de până acum constau numai din resturi fragmentare de paleofaună: *Bison priscus*, *Mammuthus primigenius* (fragmente de molari), oase de *Ursus spelaeus*,

*Rhinoceros tichorhinus*, *Elephas primigenius*, *Cervus capreolus*, *Sus scrofa*, un fragment de maxilar de *Cervus megaceros*.

Piesa, realizată (pe un suport probabil așchial) prin retușe bifaciale de tip *en écaille*, specifice racloarelor, asociate cu retușe și/sau desprinderi plate, acoperitoare neregulate, prezintă lustru mecanic accentuat, rezultat post-depozițional asociat cu alterări morfologice ulterioare accidentale. *Dimensiuni* (în mm): Lungimea (L): 83,004 mm; Lățimea max. (m): 52,02 mm; Distanța între lățimea maximă față de baza piesei (a): 47,17 mm; Lățimea la mijlocul lungimii (n): 51,34 mm; Grosimea maximă (e): 10,81 mm. *Raport metric* (Bordes 1961; Debénath, Dibble 1993) :  $L/a = 1,76$ ;  $n/m = 0,98$ ;  $m/e = 4,81$ .

Din punct de vedere morfometric, piesa poate fi considerată o *bifacială plată, ovalară*. Din punct de vedere funcțional, la nivel strict teoretic și doar extrapolând date furnizate de cercetări interdisciplinare din alte situri, se poate presupune o utilizare asociată raclajului (apropiată de cele ale pieselor de tip racloir dublu bi-convex – susținută de retușele scurte marginale de uzură) sau ca armătură în cazul unor elemente ce puteau fi lansate (gen: suliță).

Tipologic, ea poate fi atribuită, cu titlul de ipoteză de lucru din cauza lipsei contextului stratigrafic și a rulajului, unui orizont cultural de factură/tradiție musteriană (sau aspect musteroid). La nivel regional, orizonturile musteriene sunt cunoscute în peșterile din Carpații Meridionali (Peștera Curată de la Nandru, județul Hunedoara), unde, pe baza unor vârste radiocarbon se consideră că ar fi evoluat între aprox. 50.000 – 35.000 BP. Situații aproximativ similare au fost înregistrate în peșterile învecinate: Peștera Spurcată de la Nandru, Bordu Mare de la Ohaba Ponor (jud. Hunedoara) și Peștera Cioclovina (com. Boșorod, jud. Hunedoara).

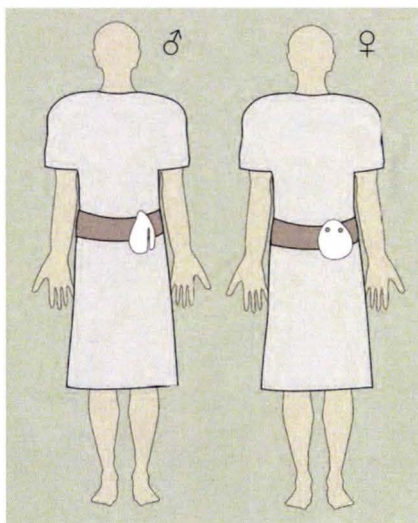
Piesa descoperită la Pianu de Jos reprezintă, până în acest moment, cel mai vechi artefact descoperit pe raza județului Alba. Evident, piesa găsită la Pianu de Jos, prin caracterul descoperirii nu poate proba o locuire paleolitică în această zonă, ci doar are menirea, prin caracteristicile ei tipologice și morfometrice, să atragă atenția și să impună cercetări arheologice suplimentare în această regiune (asociat și cu descoperirile accidentale de materiale litice din zona Orăștie – Dealul Pemilor).

## BIBLIOGRAFIE

- Fr. Bordes, *Typologie du paléolithique ancien et moyen*, CNRS editions, 1961.  
 A. Debénath, H. Dibble, *Handbook of Paleolithic Typology Lower and Middle Paleolithic of Europe*, 1993.  
 Al. Păunescu, *Paleoliticul și mezoliticul din spațiul Transilvan: studiu monografic*, București, 2001, p. 84, 298-300, 302-305.



**Cataramă de curea realizată din spondylus gaederopus linnaeus, 1758, descoperită la Tărtăria-Gura Luncii**



Pendantul întreg din *Spondylus sp.* a fost recuperat de sub G1/2010, în suprafața SIA, de la adâncimea de -1,00 m, din stratul vinciian care a și fost datat în noile cercetări preventive (nivelul III) între 6.112±33 BP - 5.996±32 BP. Provine din cercetarea arheologică sistematică efectuată în anul 2010 de la Tărtăria-Gura Luncii, comuna Săliște, județul Alba.

Piesa a fost confecționată din valva superioară sau stângă a scoicii din specia *Spondylus gaederopus Linnaeus, 1758*, denumită popular midia spinoasă/cu țepi a Europei sau midia roșie.

Lungimea totală a artefactului a fost de 8,5 cm, iar înălțimea 10 cm. Valva podoabei analizate a fost șlefuită, deoarece dentiția izodontă lipsește complet, ceea ce nu se întâmplă în mod natural.

Podoaba păstrează forma inițială a valvei scoicii, partea superioară este convexă, iar cea inferioară concavă. Aceasta poate fi încadrată la categoria podoabă, grupa pandantiv/cataramă, subtipul pandantiv/cataramă din *Spondylus* cu 4 orificii (perforații artificiale). Artefactul este întreg. Starea de conservare este foarte bună. Caracterele taxonomice ale valvei analizate au fost modificate, prin intervenția omului asupra valvei și – posibil – datorită uzurii funcționale, prin folosire ca podoabă. Valva își păstrează forma circulară sau aproape circulară.

Midia cu țepi a Europei este o moluscă bivalvă marină, comestibilă. Părintele taxonomiei, C. Linnaeus, menționează Marea Mediterană ca habitat al acestei specii, în zona costieră, la adâncime mică (6-30 m).

Cea mai probabilă sursă a valvei a fost Marea Egee sau Marea Adriatică, dar având în vedere că specia este nativă și prezentă și astăzi în Marea Marmara nu putem elimina această posibilitate.

Artefactele obținute din scoica *Spondylus sp.* au jucat un rol important social, simbolic și ritualic în neolitic.

La Tărtăria s-au descoperit piese realizate din *Spondylus sp.* și în vechile cercetări. O brățară are analogii perfecte la Oszéntiván, dar și la Vukovar, mormântul 2. La Vădastra s-a publicat o piesă asemănătoare. În mediul cultural Hamangia se află obiecte din *Spondylus sp.*, dar și cataramae. De la Alba Iulia-Lumea Nouă, provin două valve din cercetările vechi. Un alt fragment de valvă s-a descoperit în cercetările mai noi. În eneolitic (cultura Tisa) se menționează coliere, cataramae, brățări și brățări de picior realizate din valve și bucăți de *Spondylus sp.* Și în cultura Tiszapolgár sunt brățări deosebite realizate din *Spondylus sp.* De asemenea, vedem piese realizate din scoica cercetată și în Cucuteni-Tripolie.

Bune analogii își găsește piesa în morminte neolitice din *Bavaria*, încadrate în Cultura ceramicii lineare (LBK). Artefactele din *Spondylus sp.* sunt întâlnite atât în mormintele bărbaților cât și ale femeilor (indiferent de vârstă), dar care făceau parte dintr-o clasă socială înaltă.

Cataramaele sub formă de V, realizate din valva superioară sau stângă a scoicii și brățările sunt întâlnite în mormintele bărbaților și erau caracteristice acestora, pe când medalioanele de tipul celui descoperit la Tărtăria au fost găsite în mormintele femeilor. În mormintele femeilor au fost descoperite valve de *Spondylus sp.* dublu perforate, realizate din valva inferioară sau dreaptă a scoicii. Există deci o separație clară a sexelor în cazul cataramelor/medalioanelor: pentru bărbați se folosea valva superioară, stângă, de culoare purpurie până la burgund, pe care se află

țepii caracteristici genului *Spondylus sp.*, iar la femei cea inferioară sau dreaptă, de culoare alburie, fără țepi, cu creste numeroase și irregulare, fiind cea cu care scoica se fixează de substratul dur al mării. Morfometric trebuie să precizăm că valvele sunt inegale ca dimensiune, cea inferioară sau dreaptă fiind mai mare.

În culturile preistorice ale Anzilor, scoica *Spondylus sp.* a fost descoperită în săpături arheologice (prelucrată sau în stare naturală) și este prezentă în riturile religioase păgâne (chiar și azi) asociate zeilor mării, ploii, apei, munților, agriculturii și fertilității/fecundității. Scoica este ofranda adusă zeilor păgâni/vechi pentru prosperitate. Se cunoaște efectul halucinogen al cărnii de *Spondylus sp.* consumată necorespunzător sau într-o perioadă greșită a anului. Consumarea ei duce la simptome neurotoxice și pierderi ale memoriei care puteau fi asociate ritualurilor religioase și puse pe seama așa-zisei legături cu zeitățile, a celor care ingerau carnea toxică.

Având în vedere faptul că acestea au fost descoperite și în morminte, autorii citați concluzionează că numai o clasă privilegiată putea avea acces la astfel de obiecte.

*Prin prisma celor enumerate mai sus, piesa descoperită la Tărtăria fiind o valvă superioară sau stângă, coincide cu accesoriile utilizate de către femei. Mai mult, în partea superioară artefactul prezintă două perforații similare cataramei pentru haine. În acest caz (care – tipologico-stilistic – reprezintă un artefact specific feminin), acesta a fost manufacturat din valva superioară sau stângă (din care se făceau – de cele mai multe ori – artefacte pentru persoane de sexul masculin!), și putem presupune că această femeie era membră unei clase sociale înalte, având chiar un rol de conducere a comunității preistorice de aici.*

#### BIBLIOGRAFIE

Sabin Adrian Luca, Ana-Maria Păpureanu, Gheorghe Natea, „Date despre o cataramă de curea realizată din SPONDYLUS GAEDEROPUS LINNAEUS, 1758, descoperită la Tărtăria-Gura Luncii – Campania 2010...”, în *Apulum*, LIV, 2017, p. 107-136.



## Vasul neolitic de la Acmarium

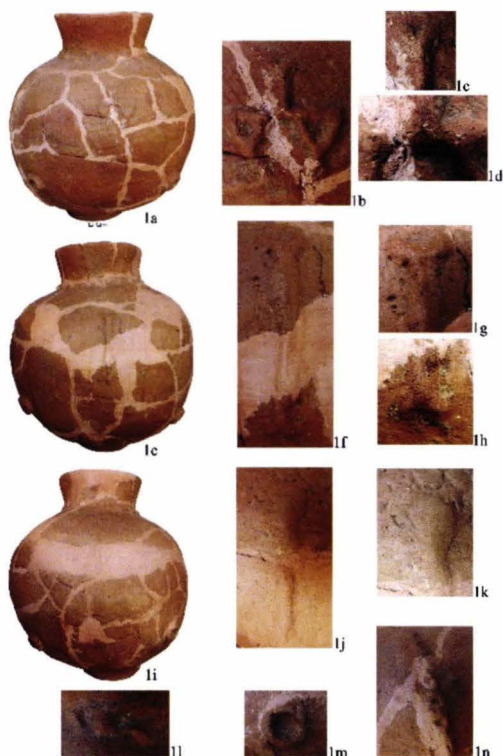
Vasul care face obiectul acestor rânduri este o descoperire întâmplătoare, realizată în satul Acmarium, com. Blandiana, jud. Alba. Astfel, în luna martie a anului 2010, cu ocazia unor lucrări gospodărești, au fost descoperite mai multe materiale ceramice și osteologice, care ulterior au ajuns în custodia Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia. Fragmentele ceramice erau, de fapt, un vas care s-a întețit, unele dintre ele având pe suprafața exterioră aplicate ornamente asemănătoare unor personaje umane.

Ca și condiții de descoperire menționăm faptul că la adâncimea de 2,50 m s-a conturat o groapă de formă ovală cu dimensiunile de 1,50 m x 1,20 m, unde a fost depusă ceramica amintită mai sus, împreună cu mai multe părți din structura scheletelor unor animale.

Aspectul vasului, care impune prin dimensiuni, arată faptul că a fost destul de greu de realizat, chiar și pentru un olar experimentat din epocă, iar ca utilitate practică, acesta era folosit, cel mai probabil, ca vas de provizii (pentru cereale).

Din punct de vedere cronologic, piesa aparține perioadei timpurii a neoliticului (cultura Starcevo-Criș), fiind datată undeva în jurul anilor 5800/5700-5600/5500 î. Hr.

Dar ceea ce face cu adevărat interesant acest vas sunt trei aplicații plastice considerate a avea trăsături antropomorfe. Dispunerea acestora a fost făcută pe zona de diametru maxim al vasului, oarecum diametral opuse. Ele sunt reprezentate extrem de stilizat, având capul în forma literei "V" (ușor în formă de triunghi), ceea ce ar putea sugera o redare în manieră zoomorfa a acestuia sau o evidențiere a prezenței unei măști.



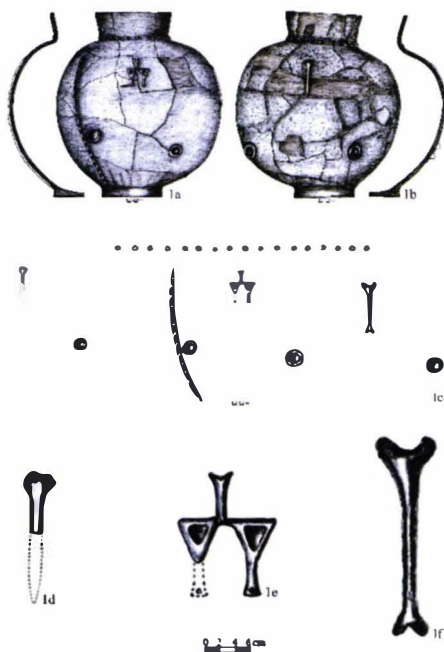
Tocmai această reprezentare abstractă este una din caracteristicile comune ale celor trei personaje. În ceea ce privește semnificația acesteia, s-au vehiculat mai multe ipoteze. Una dintre ele este aceea că ar reprezenta „imaginea ascunsă” a divinității, o temă artistică și religioasă comună a paleoliticului și neoliticului. Sunt și opinii care consideră că se încearcă „ascunderea identității” sau că reflectă „dubla personalitate”, sau că opțiunea pentru mascare ar putea avea legătură cu participarea la anumite ceremonii religioase care impuneau deghizarea în personaje mitice sau animaliere.

O altă caracteristică care face vasul să fie deosebit de interesant, este lipsa unor reprezentări de animale care însoțesc de obicei astfel de ornamente. De asemenea, redarea unui număr de trei personaje este atipică pentru astfel de vase, de regulă ele fiind reprezentate câte unul sau câte două. Semnificația acestor figurine (și în general a figurinelor de pe vasele neolitice și eneolitice) a fost și ea discutată în mai multe rânduri și prezintă abordări diferite. Unele opinii le consideră a fi posibile zeități, dar altele (cele mai numeroase) sunt de părere că ele reprezintă practicarea dansului în scopuri rituale sau la momentul unor sărbători. Totuși, reprezentarea acestor figurine pe vasul de la Acmaru pare să fie una statică, ceea ce ne-ar putea duce cu gândul și la faptul că ele ar putea fi puse în legătură cu prosperitatea și regenerarea (ca „imagini ale divinității”). Un argument în acest sens este tocmai redarea lor pe un vas de mari dimensiuni, folosit pentru depozitarea recoltei de cereale sau a unor produse asemănătoare, având astfel și veleități practice. Toate acestea pot sugera anumite

conexiuni cu calendarul agrar, precum însămânțarea sau strângerea recoltelor.

Formele ceramice diverse, cu aplicații care sugerează reprezentări antropomorfe (dar nu numai) au o răspândire destul de largă în centru și sud-estul Europei (complexul cultural Starcevo-Criș), dar și la sud de Dunăre, descoperiri de acest fel aflându-se până în Turcia, putându-se vorbi de un adevărat „curent cultural” în acest sens.

Totuși, prin forma sa deosebită, dar mai ales prin aplicațiile plastice antropomorfe stilizate, fac din descoperirea fortuită a vasului de la Acmaru una cu totul specială, având în vedere raritatea acestor tipuri ceramice pe teritoriul României.



## BIBLIOGRAFIE

Cristinel Fântâneau, Ioan Alexandru Bărbat, „Iconografia unui vas ceramic Starcevo-Criș descoperit la Acmaru (comuna Blandiana, județul Alba)”, în *Buridava*, XII/1 (Symposia Thracologica X), p. 44-87.

## Ambarcațiunea miniaturală de la Tărtăria

Piesa descoperită cu ocazia săpăturilor arheologice efectuate la Tărtăria (jud. Alba) în 1989 aparține unei categorii foarte rare de obiecte, respectiv reprezentărilor miniaturale de ambarcațiuni preistorice. Asemenea piese constituie mărturii indirecte privind practicarea navigației în urmă cu mai multe milenii și oferă totodată informații referitoare la tipurile de ambarcațiuni care erau folosite. În general, specialiștii consideră că primele ambarcațiuni au fost simple trunchiuri de copac, pe care omul preistoric le-a pus să plutească pentru a traversa cursurile de apă, ulterior acestea fiind scobite cu ajutorul unor unelte din piatră și apoi metal, fiind realizate astfel așa-numitele *monoxile*. Acestea ofereau posibilități sporite de transport și puteau fi manevrate mai ușor cu ajutorul vâslelor.



Cea mai veche monoxilă descoperită până în prezent provine din Asia, de pe teritoriul Coreei și are peste 8000 de ani. În Europa exemplare conservate din lemn au fost descoperite pe teritoriul Germaniei și Olandei, ele datând din perioada neolitică și având peste 6000 de ani vechime. Recent au fost descoperite nu mai puțin de opt monoxile din epoca bronzului pe teritoriul Marii Britanii, la Peterborough, cea mai lungă dintre ele măsurând aproape 9 m. Exemplarele descoperite până în prezent pe teritoriul țării noastre nu au fost din păcate datate prin metoda radiocarbon și sunt considerate toate mai recente, din epoca medievală.

Ambarcațiuni miniaturale, realizate din lut, lemn sau metal, au fost descoperite începând din neolitic și continuând apoi cu epoca bronzului pe un spațiu vast, din Orientul Apropiat până în Europa apuseană. Ele reprezintă fie simple bărci, fie ambarcațiuni mai complicate, inclusiv nave cu pânze, care navigau pe Marea Mediterană sau Marea Roșie. Binecunoscute sunt mai ales modelele de ambarcațiuni din lemn descoperite în mormintele faraonilor sau înalților demnitari din Egiptul Antic. Merită însă amintită și ambarcațiunea miniaturală din argint descoperită în Orientul Apropiat, într-unul dintre mormintele regale de la Ur. Cele mai numeroase sunt însă modelele lucrate din lut, așa cum este și piesa descoperită la Tărtăria. Asemenea piese mai sunt cunoscute pe teritoriul României

în aria culturilor Cucuteni sau Gumelnița. Deși se păstrează sub formă fragmentară, respectiv doar prova, este foarte probabil ca ambarcațiunea miniaturală de la Tărtăria să reproducă o barcă de tip monoxilă cu fund plat. Asemenea monoxile au fost descoperite în lacul Bracciano din Italia, datând din mileniul VI î. Chr., precum și pe teritoriul Germaniei, din mileniul V î. Chr. Modelul de barcă de la Tărtăria dovedește practicarea navigației pe cursul Mureșului, fie că aceasta se făcea pentru pescuit, fie pentru transportul mai ușor al anumitor mărfuri.

Trebuie însă subliniat faptul că purtătorii civilizației de tip Turdaș, cei care au inventat și un sistem rudimentar de scriere, nu au cunoscut doar ambarcațiunile simple de tip monoxilă. Descoperitorul celebrilor tăblițe de la Tărtăria, arheologul Nicolae Vlăssă, a publicat în 1970 un fragment de vas din lut descoperit într-o așezare aparținând aceleiași civilizații, cercetată în centrul Clujului. Pe fundul acestui vas este incizată silueta unei ambarcațiuni cu pânze, distingându-se clar catargul, dubla velatură triumphiulară și vâslele.

Prin prisma cunoștințelor actuale, se poate afirma că ambarcațiunea miniaturală de la Tărtăria reprezintă cea mai veche descoperire de acest gen cunoscută până în prezent pe teritoriul țării noastre, apartenența sa la cultura Turdaș asigurându-i datarea spre finalul mileniului VI î. Chr.



## Reprezentarea Perechii Sacre de la Tărtăria, Cultura Vinča (mileniul 6 î. Hr.)



Reprezentarea-pereche aflată în colecția de preistorie a Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia provine din cercetarea arheologică preventivă efectuată în cursul anului 2014 la Tărtăria-Gura Luncii.

Piesa a fost descoperită în secțiunea T1/2014, în Cx. LVII, care pare a fi o groapă-pivniță a locuinței XVIIA, datată relativ în faza B a culturii Vinča.

Piesa prezintă o simbioză între un personaj masculin (reprezentat în stânga) și unul feminin (reprezentat în dreapta). Dimorfismul sexual pare evident, dat de diferența de mărime a personajului masculin realizat, probabil, intenționat.

Dimensiunile piesei sunt: H=8,7 cm, lățimea 5,8 cm, iar grosimea 3,6 cm.

Partea inferioară este ruptă din vechime, la fel și brațul stâng. Artefactul este realizat dintr-un lut fin, cărămiziu-gălbui, foarte bine ars.

Cele două personaje prezintă fiecare câte o mască de formă ovală, ce amintește doar de canoanele măștilor triunghiulare din etapa timpurie a culturii Vinča. Sesizăm forma ușor triunghiulară cu baza în sus și colțurile rotunjite la personajul masculin, în timp ce la personajul feminin masca are o formă ușor ovală. Pe ambele măști ochii sunt redați simplu, prin incizii adânci și orizontale ce pornesc de la baza nasului, reprezentat printr-o proeminență trasă din pastă, de formă conică. Creștetul este drept și extrem de îngust. Brațul drept este scurt, dispus orizontal. Pe piept sunt reprezentați sânii, tot ca niște proeminențe conice ce accentuează elementul feminității.

Piesa prezentată confirmă cultul perechii sacre - o zeitate feminină și una masculină - care emană din cel al fertilității și fecundității, cult generalizat în epoca neo-eneolitică. Extrapolând la spațiul neolitic românesc și sud-est european reprezentarea își găsește analogii mai mult sau mai puțin similare. Ne oprim la două exemple care provin tot din mediul cultural vincian:

O piesă identică este figurina bicefală de la Rast (Jud. Dolj), descoperită în 1943 de Vladimir Dumitrescu. Piesa prezintă aceleași elemente de dimorfism - personajul din stânga este redat mai mare. În schimb brațele prezintă perforații și sunt ușor arcuite. Pieptul este ornamentat cu benzi liniare dispuse în meandru și sânii sunt redați prin două proeminențe ușoare.

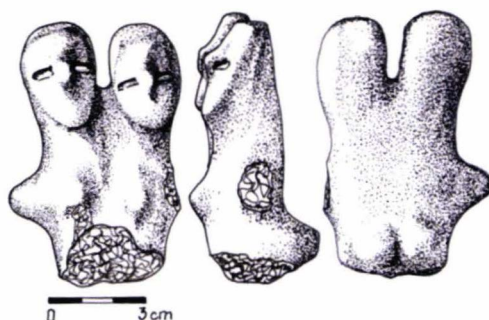
O altă piesă de plastică antropomorfă, tot cu reprezentarea a două personaje, o găsim în mediul vincian, e adevărat, dintr-o etapă mai târzie, din situl de la Gomolova (Serbia). Piesa are aceleași canoane ca cea de la Rast - în ceea ce privește modelarea și individualizarea capului și a gâtului - spre deosebire de piesa de la Tărtăria unde gâtul personajelor nu este individualizat. Și aceasta prezintă ornamente meandrice incizate și brațele perforate. Ceea ce se observă imediat este, însă, lipsa sânilor, elementul feminității, precum și proporția egală a redării celor două personaje.

Privind în ansamblu, analogiile etnografice au dat specialiștilor *certitudinea că plastica antropomorfă reflectă, dacă nu o religie neolitică, cel puțin idei religioase existente*

*în epocă*. Fertilitatea și fecunditatea sunt elementele în jurul cărora gravitează ideile religioase neolitice. Zeitatea supremă este **Marea Zeiță**. Fecunditatea și fertilitatea Zeiței se realizează însă printr-o hierogamie cu un acolit masculin.

Piesa de la Tărtăria este tocmai produsul unor astfel de idei religioase neolitice.

*Statueta antropomorfă de la Tărtăria* nu este unică în mediul vincian, dar astfel de piese sunt foarte rare, ceea ce reflectă atât circulația cât și omogenitatea ideilor și credințelor religioase ale purtătorilor culturii Vinča, integrând arealul intracarpatic în marele complex neolitic ce acoperă sud-estul Europei.



## BIBLIOGRAFIE

- Sabin Adrian Luca, *Tărtăria Rediviva*, Alba Iulia, 2016.  
 Marija Gimbutas, *The Gods and the Goddesses of the Old Europe 7000-3500B.C.*, London, 1973.  
 Vladimir Dumitrescu, *Semnificația și originea unui tip de figurină feminină descoperită la Rast* ( r. Băilești, reg. Craiova) în SCIV, VII, 1-2, 1956.  
 Sabin Adrian Luca, Ion Dragomir, *Date cu privire la o statueta inedită de la Liubcova-Ornița (jud. Caraș-Severin) în Banatica*, IX, 1987.  
 Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol I-III, București, 1991.

## Sceptrul-măciucă de la Șard

Sceptrul a fost descoperit de fapt în perioada anilor '80, cu ocazia săpării unei fântâni în curtea unui locuitor din satul Șard (com. Ighiu, jud. Alba), care l-a păstrat, fără a-i bănuși însă importanța. Acolo el a fost văzut de arheologul Gheorghe Anghel, originar din această localitate, pe atunci director al Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia, care l-a convins pe descoperitor să-l doneze muzeului. Piesa a intrat astfel în patrimoniul public al statului, fiind înregistrată în inventarul colecției preistorice a Muzeului Național al Unirii, iar în anul 1998 ea a fost pentru prima dată publicată în anuarul *Apulum*.



Integrat în expoziția de bază a muzeului, sceptrul-măciucă de la Șard a devenit un punct de atracție deopotrivă pentru vizitatori și specialiști. Cei din urmă au făcut cunoscută valoarea descoperirii, prin publicarea ei repetată în cărți și reviste de specialitate din țară și străinătate.

Piesa descoperită la Șard aparține unei categorii speciale de obiecte, cunoscute în literatura de specialitate sub denumirea de „sceptre-măciucă”. Asemenea sceptrilor zoomorfe, cele sub formă de măciucă sunt considerate simboluri ale puterii, însemne ale autorității, fie ea de natură socială, fie religioasă.

Sceptrele de piatră au fost utilizate mai ales în perioada eneolitică și în epoca bronzului pe un spațiu vast, din Orientul Apropiat până în Europa răsăriteană, cunoscând însă o evidentă concentrare în zonele nordice și vestice ale bazinului Mării Negre.

Prin prisma cunoștințelor actuale, se poate afirma că sceptrul-măciucă de la Șard, împreună cu alte descoperiri din zona Mureșului mijlociu, cum ar fi cimitirul de la Decea Mureșului, sceptrul zoomorf de la Vințu de Jos sau recent cercetata așezare de la Șeușa (com. Ciugud, Jud. Alba), constituie dovezi ale infiltrării unor comunități din lumea stepelor nord-pontice în Transilvania în prima jumătate a mileniului IV î. Chr. Viitoarele cercetări arheologice vor putea aduce noi precizări cu privire la impactul pe care l-au avut aceste comunități de păstori nord-pontici asupra populației locale.

Sceptrele, prin forma lor deosebită și prin funcția pe care o îndeplineau, de simbol al prestigiului, au atras mereu atenția cercetătorilor trecutului istoric. Rolul lor ca izvor istoric devine cu atât mai important când este vorba de perioadele pre-literate, deoarece oferă sugestii cu privire la structurile sociale și la universul credințelor și simbolurilor diferitelor comunități preistorice.

---

## BIBLIOGRAFIE

- H. Ciugudean, „Noi descoperiri cu caracter „stepic”, în eneoliticul transilvănean”, în *Apulum*, XXXV, 1998, p. 31-36.
- B. Govedarica, E. Kaiser, *Die äneolitische abstrakten und zoomorphen Steinzepter Südost- und Osteuropas*. Eurasia Antiqua 2, 1996, p. 59-103.
- B. Govedarica, *Zepterträger – Herrscher der Steppen. Die frühen Ockergräber des älteren Äneolithikums im karpatenbalkanischen Gebiet und im Steppenraum Südost- und Osteuropas*, Mainz 2004.
- C. Lichter, *Untersuchungen zu den Bestattungssitten des südosteuropäischen Neolithikums und Chalkolithikums*, Mainz am Rhein 2001.
- F. Gogâltan, A. Ignat, „Transilvania și spațiul nord-pontic. Primele contacte (cca. 4500-3500 a. Chr.)”, în *Tyragetia*, V/1, 2011, p. 7-38.



7

Tudor Roșu

## Craniul cu trepanație de la Livezile

Craniul a fost descoperit în anul 1972, în urma unor cercetări de suprafață întreprinse în aria comunei Livezile, după ce în zonă avuseseră loc diferite amenajări rutiere. Pe culmea pietroasă din dreapta Văii Aiudului, în locul numit „Vârful Băii” a fost identificată o necropolă numărând trei tumuli întregi și încă trei distruși. Aceștia pot fi încadrați cronologic în eneolitic



Dintr-unul din tumulii tăiați de drum s-a recuperat piesa de față, constând în fragmentele unui craniu, laolaltă cu câteva fragmente ceramice atipice, lucrate cu mâna. Ulterior, din oasele neurocraniului s-a putut reconstitui, deși doar parțial, calota; s-a mai descoperit ramul orizontal al mandibulei, două fragmente din maxilarele superioare și doi dinți izolați. Importanța este una de proporții, însă spectaculoasă este trepanația de mari dimensiuni pe care o prezintă calota craniană în regiunea fronto-parietală stângă.

Analiza descoperirii a condus ulterior spre următoarele concluzii: fragmentele de schelet aparțin unei femei de vârstă matură, aproximativ 35-40 de ani; forma craniului este ușor alungită, cu occipitalul bombat; mandibula, deși cu aspect feminin, nu conferea acestei femei un aspect tocmai fragil; erodarea dinților era una moderată; deși nu se prezintă nici o urmă de cariere a dinților, s-au observat urmele unor odontopatii destul de grave; molarii din ambele părți au fost extrași în timpul vieții, alveolele lor fiind complet închise; la premolari s-au constatat urmele unor procese infecțioase; puținele fragmente din scheletul postcranian indică un aspect deosebit de gracil.

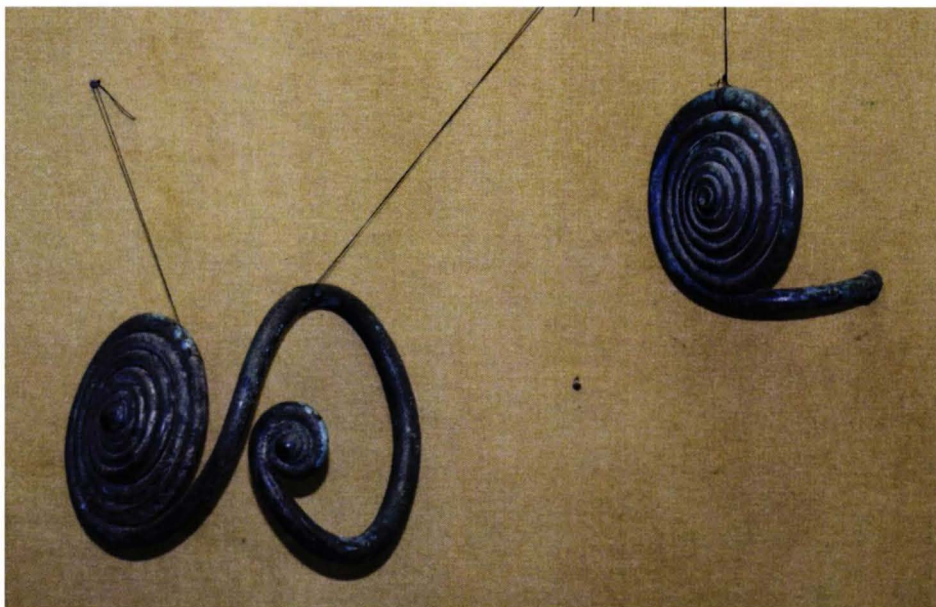
Trepanația a fost făcută la nivelul exocraniului, în formă ovală, cu diametrul mare dispus anteroposterior, de circa 12,2

cm, iar diametrul mic de 7,2 cm. Este cea mai mare trepanație descoperită pe teritoriul României și una dintre cele mai mari din Europa, pentru această perioadă. Marginile trepanației sunt pe întreaga circumferință uniforme, tăiate lent oblic, cu o pantă de aprox. 1 cm lungime. Din configurația craniului, aspectul suturilor, structura planului osos a reieșit că trepanația s-a efectuat asupra unui subiect în plină sănătate. Indiciile au condus spre ideea unei intervenții chirurgicale intenționale, posibil cu rol mistic, efectuată de un inițiat. Cercetătorii au ajuns la concluzia că un traumatism cranio-cerebral major care să fi determinat intervenția este improbabil. Cu titlu posibil este tehnica raclării care a stat la baza intervenției. Procesul de vindecare osoasă indică, de asemenea, o supraviețuire postoperatorie de peste un an a femeii în cauză, întrucât intervalul minim necesar pentru cicatrizarea unei leziuni osoase este de un an.

În altă ordine de idei, piesa reprezintă unul dintre punctele de atracție ale expoziției de bază a Muzeului Național al Unirii, pentru perioada preistorică, suscitând interesul celor mai diferite categorii de public.

## BIBLIOGRAFIE

- H. Ciugudean, „Noi descoperiri arheologice pe teritoriul județului Alba (II)”, în *Apulum*, XVII, 1978, p. 65-67.  
D. Botezatu, H. Aldea, H. Ciugudean, „Considerații asupra unui craniu trepanat descoperit la Livezile (jud. Alba) aparținând Culturii Coțofeni (începutul mileniului II î.e.n.)”, în *Studii și cercetări de antropologie*, 24, 1987, p. 3-7.



## Depozitul de bronzuri de la Ighiel

Depozitul de bronzuri de la Ighiel a fost descoperit întâmplător în anul 1938 de către trei copii care pășteau vitele în locul numit „Gruul Făgetului”. Adâncimea la care a fost descoperit depozitul era de doar 0,15 m, într-un vas de lut care nu s-a mai păstrat. Seara, copiii au dus obiectele la preotul satului, Aurel Velea, care le-a luat în păstrare, fiind în acest fel salvate. Notarul circumscripției Aurel Pop l-a înștiințat pe Ion Berciu, pe atunci directorul muzeului din Alba Iulia, în acest fel depozitul ajungând în colecțiile acestuia.

Datarea lui se poate face în perioada mijlocie a epocii bronzului (sec. XVI-XIV î. Hr.), cel mai probabil putând fi atribuit mediului Wietenberg, două așezări ale acestei culturi fiind descoperite în apropiere.

Inventarul depozitului constă în două topoare de luptă cu disc bogat decorate și patru brățări apărătoare, dintre care trei întregi și una fragmentară.

Brăţările cu apărătoare de braţ sunt în formă de spirală şi a fost lucrate din tije de bronz circulare în secţiune, mai groase la mijloc şi, gradual, mai subţiri spre capete, care formează spiralele. Tijele sunt turnate şi apoi lucrate la cald cu ciocanul pentru a le da forma dorită. Cele trei exemplare întregi au o patină nobilă, care dă impresia unui strat de "vopsea de lac". Ce-a de-a patra brăţară este similară cu celelalte trei, cu deosebirea că este păstrată fragmentar, doar spirala mare.

Dar cu adevărat cele mai interesante piese ale depozitului sunt cele două topoare cu disc, distingându-se prin ornamentaţia lor bogată. Discurile şi tăşurile lor prezintă urme ale unei folosiri îndelungate.

Aşa cum aminteam mai sus, ornamentaţia este deosebit de bogată, aplicându-se principiul „horror vacui”, larg răspândit în epocă. Ornamentarea s-a făcut la rece, cu un instrument cu vârful bine ascuţit. Decorurile au un caracter strict geometric. În general, predomină linia dreaptă şi triunghiul haşurat, aşezat faţă în faţă pe suprafeţe plane sau izolat spre tăiş sau spre disc. Se observă decorarea cu linii continue şi întrerupte orizontale şi perpendiculare, puncte care formează centrul diferitelor figuri geometrice (triunghiuri, romburi etc.), benzi umplute cu liniuţe, mici segmente de arc de cerc dispuse în ghirlandă, zig-zaguri simple sau haşurate. Discurile au ca decor un motiv central în formă de stea, cu 10 colţuri pe un exemplar şi cu 12 colţuri pe celălalt. În mijlocul stelei sunt cinci cercuri concentrice, la unul din exemplare acestea fiind aproape şterse complet datorită folosirii. Colţurile stelelor sunt haşurate.

În toată această bogăţie de ornamente se remarcă totuşi lipsa spiralei, motiv atât de cunoscut şi utilizat în epocă, deopotrivă pe ceramică şi pe obiectele de metal, chiar şi pe acest tip de topoare. Ornamentaţia aceasta face dovada unei splendide îndemânări artistice a meşteşugarului.

Obiectele de acest fel (în special topoarele) nu erau apanajul unor indivizi oarecare din comunităţile vremii. Ele trebuie să fi aparţinut unor conducători, unor oameni de vază ai comunităţilor respective. Folosirea topoarelor de luptă (ca şi a săbiilor, de altfel) era privilegiul nobilimii chiar şi în epocile ulterioare.

Revenind la topoarele din depozitul de la Ighiu, care, în plus, beneficiază şi de această remarcabilă ornamentare, suntem convinşi că ele constituiau şi obiecte de prestigiu ale celui care le deţinea. Împreună cu brăţările apărătoare, constituiau echipamentul de luptă (cel puţin o parte din el) probabil al unei căpetenii locale din zonă.



## BIBLIOGRAFIE

- Ion Berciu, „Depozitul de bronz de la Ighiel, jud. Alba”, în *Apulum*, I, 1939, p. 24-38.  
 M. Petrescu-Dâmboviţa, *Depozitele de bronzuri din România*, Bucureşti, 1977, p. 40, pl. 3/1-5.  
 T. Soroceanu, *Die Kupfer- und Bronzedepots der fruhen und mittleren Bronzezeit in Rumanien/Depozitele de obiecte din cupru şi bronz din România. Epoca timpurie şi mijlocie a bronzului*, Cluj-Napoca/Bistriţa, 2012, p. 52-55, pl. 16-18.



## Piese de aur din depozitul de la Cugir



Depozitul bimetalic (din care fac parte prezentele verigi de aur) a fost descoperit întâmplător în anul 1973, la o adâncime de 3 m, cu ocazia unor lucrări de construcție de pe locul numit "Pârâul Gugului". Pe lângă aceste 24 de piese de aur, în cadrul depozitului au mai fost descoperite piese de bronz (întregi și fragmentare), după cum urmează: 12 fragmente de celturi, 23 de fragmente de seceri, 3 fragmente de cuțite, peste 60 de lame de ferăstrău, un fragment de psalie, un fragment de pumnal și un altul de vârf de săgeată, 8 fragmente de brățări, o verigă torsionată și un rest de brățară torsionată, un buton, un fragment de fibulă, un tub fragmentar, șapte fragmente de verigi și bare mici, trei bare, 30 deșeuri și fragmente de obiecte neprecizate și nouă bucăți de bronz brut. Toate obiectele erau depuse în trei vase, dintre care unul, mai mic, conținea piesele de aur, iar celelalte două, de dimensiuni mai mari, pe cele de bronz.

Depozitul este datat în perioada Hallstatt A1, secolul al XII-lea î. Hr.

Verigile, în număr de 24, așa cum aminteam mai sus, sunt fie întregi, fie fragmentare, cu capetele deschise sau suprapuse, în greutate totală de 287,23 g, 3 dintre ele fiind lucrate din aur de 15 carate, restul din aur de 18 carate.

Aceste verigi de aur sunt puse în corelație cu sisteme metrologice ale vremii. Astfel, opt dintre verigi (adică o treime) sunt întregi, restul fiind fragmentare, observându-se la acestea din urmă o fragmentare intenționată a lor, fiind secționare la unul sau la ambele capete. În anumite cazuri, pe unele fragmente, se observă urmele unor

secționări nefinalizate, probabil pentru obținerea greutateii dorite.

Piesele de acest fel se înscriu într-o categorie de obiecte de aur răspândite pe un teritoriu bine delimitat, care cuprinde zona centrală și vestică a Transilvaniei, Banatul și nord-estul Ungariei.

Din analiza pieselor se pot evidenția clar cel puțin două standarde metrologice. Primul ar putea fi de cca.  $6,14 \pm 0,8$  g, iar cel de la doilea de  $13,0 \pm 0,5$  g, adică aproximativ dublul primei unități. Ar mai putea fi de luat în seamă și un standard de greutate mai mic, situat între 3,15-3,43 g, adică aproximativ jumătatea primei unități.

Unitatea de greutate de 6,5 g corespunde aproape perfect unui *shekel* egeean cu valoarea de cca. 6,5-6,8 g. Cea mai interesantă analogie pentru cel de-al doilea standard este cea cu unitatea egipteană pentru aur *deben* (13,5 g), fiind știut faptul că în perioada Regatului Nou inelele de aur erau utilizate ca simboluri premonetare, aceasta fiind atestată inclusiv prin reprezentări iconografice.

Aceste observații, corelate cu altele de pe teritoriul actual al României și din Europa (până în Scandinavia) duc la concluzia că în perioada târzie a epocii bronzului a existat un sistem premonetar, care, din punct de vedere metrologic, se baza pe *shekel*-ul egeean. Acest lucru este valabil și pentru zona Transilvaniei (deci și pentru piesele ce fac obiectul acestor rânduri), sistemul de cântărire folosit aici fiind preluat direct sau doar influențat de sistemul originar din zona egeeană, relațiile dintre cele două spații nefiind deloc puține.



#### BIBLIOGRAFIE

M. Petrescu-Dâmbovița, *Depozitele de bronzuri din România*, București, 1977, p. 91.

H. Ciugudean, „Piesele de aur din depozitul Cugir I și relația lor cu sistemele metrologice din Bronzul târziu”, în *Apulum*, XLVII, 2010, p. 23-40.

10

Tudor Roșu

## Căluțul de bronz de la Teleac

Așezarea fortificată de la Teleac, datând din prima parte a Epocii fierului, ocupă aproape 30 ha și este situată pe dealul Grușet. Campania de săpături arheologice a început aici în anul 1978. Piesa miniaturală prezentată în paginile prezente a fost descoperită în anul următor, 1979, în zona numită „Hârburi” – o denumire relevantă -, în stratul arabil, ceea ce atestă faptul că aparține ultimului nivel de locuire al așezării. Situl a adus numeroase descoperiri de figurine animaliere, adevărate „turme”, dintre care o bună parte pot fi văzute în expoziția de bază a Muzeului Național al Unirii. Aceste figurine sunt însă realizate din lut, calul de bronz fiind astfel o remarcabilă excepție.



Piesa prezentă are următoarele dimensiuni: lungime de 5,7 cm; înălțime de 3,5 cm. Prezintă o perforație în zona greabănului, ceea ce induce ideea că a fost folosit ca decorație, pandantiv etc. Din punct de vedere artistic, reprezentarea este accentuat stilizată, calul este grațios și bine proporționat.

Specialiștii consideră că asemenea reprezentări trebuie relaționate cu apariția războinicilor ecvestri, începând cu Epoca bronzului. Bunăoară, în epoca neolitică nu există astfel de figurine zoomorfe care să înfățișeze cai. Lucrurile trebuie luate însă cu precauție – de exemplu, peștera de la Chauvet, cu reprezentări picturale date acum 35.000 de ani, are și numeroși cai foarte artistic desenați, iar în peșterile de la Altamira și Lascaux, o treime din animalele pictate o reprezintă caii. Astfel, este mai greu de dat un verdict în ce măsură utilizarea calului este redimensionată în Epoca bronzului sau dacă apariția războinicilor călare este încadrabilă în Epoca bronzului fără riscul erorii. Războinicii ecvestri sunt, de asemenea, asociați îndeobște spațiului oriental. Sunt de regăsit ulterior și în spațiul grecesc sau egiptean, putându-se vorbi de o elită războinică ce apare în reprezentări conducând care de luptă. Pe direcția influențelor culturale de care se discută pentru aceste epoci istorice, piesa în discuție

poate fi văzută ca un excelent exemplu pentru arta traco-cimeriană, izvorâtă din îngemănarea culturilor din zona caucazină cu civilizația tracică.

Dintre analogiile pe care cercetătorii le propun, se remarcă descoperirea de la Bujoru (jud. Teleorman), unde statueta tot de bronz a unui cal face parte dintr-un ansamblu cu un car tras de păsări, și mai ales grupul de statuete descoperite la Airum, în Armenia. Deși caii de la Airum au o verigă de prindere, apropierea stilistică în raport cu călușul de la Teleac este mare. De asemenea, dimensiunile câtorva piese dintre cele de la Airum sunt similare până la identic cu cele ale piesei de la Teleac. Totuși, există și diferențe: perforația vs. verigă de prindere, precum și postura calului, îndreptat spre înainte, din înclinația picioarelor din față, în varianta de la Teleac vs. lăsat spre înapoi în varianta cailor de la Airum.

Arheologii apreciază că un astfel de produs cum este călușul de la Teleac poate fi considerat ca aparținând unor influențe culturale din jurul secolului VIII î. Hr., cu posibilitatea, de asemenea, ca o astfel de piesă să fi ajuns aici la începutul sec. VI î. Hr. Apropierea stilistică cu piesele de la Airum ar marșa spre o origine răsăriteană a călușului de la Teleac.

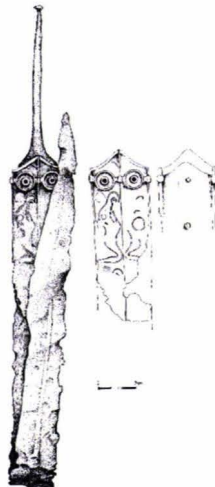
---

## BIBLIOGRAFIE

V. Vasiliev, I. Al. Aldea, H. Ciugudean, *Civilizația dacică timpurie în aria intracarpatică a României. Contribuții arheologice: așezarea fortificată de la Teleac*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1991, p. 71-73.



## Spada celtică ornamentată cu dragoni de la Aiud



Printre descoperirile apăsând epocii celtice din Transilvania (sec. IV-III a. Chr.) se numără o spadă de fier care a fost descoperită în anul 1912 în parcul orașului, alături de alte obiecte care au făcut parte din inventarele unor morminte (probabil de incinerare) distruse de intervențiile de amenajare a zonei efectuate în anul respectiv.

Spada este din fier și se păstrează împreună cu o parte din teacă. Ea a fost îndoită ritual în momentul depunerii sale în groapa mormântului. Partea superioară a tecii, în partea dinspre mâner, a fost ornamentată pe partea ei anterioară, cea vizibilă. Astfel, breteaua care ranfursează teaca în partea sa superioară a fost modelată sub forma a două cercuri concentrice în relief. Apoi, deasupra și sub această bretea, a fost executat prin incizie un decor cu motive vegetale și cu imaginile a doi dragoni sau grifoni afrontați, cu gurile larg deschise, dispuși de o parte și de alta a nervurii mediane longitudinale a tecii. De asemenea, partea superioară a tecii a fost decorată suplimentar cu o foiță de aur care acoperea breteaua de ranforsare, dar probabil și întregul decor incizat. Ornamentul de aur se mai păstrează astăzi doar pe alocuri.

Lungimea totală a spadei este de 73 cm, din care 12 cm reprezintă mânerul. Lățimea spadei este de 5 cm. Diametrul cercurilor de pe breteaua de ranforsare măsoară 2,7 cm. Spada, în general, a constituit una dintre cele mai importante arme ale panopliei elitei războinice din vremea la care ne referim. Nu este întâmplător faptul că într-un număr mare de situații ele au fost îndoite (distruse ritual) în momentul depunerii lor în morminte. Unii cercetători au considerat că astfel de atitudini au avut

rațiuni practice, dictate de necesitatea depunerii pieselor respective în gropile unor morminte de incinerare care aveau un diametru mai mic decât lungimea spadelor. Însă o privire generală asupra complexelor funerare de incinerare ilustrează faptul că gropile sepulcrale erau în general ovale sau rectangulare, cu dimensiuni suficient de mari pentru a permite depunerea unei spade fără ca lama acesteia să fie îndoită. Prin urmare, explicația îndoirii spadelor trebuie căutată în domeniul spiritual. Spada, ca armă simbolică și însoțitoare a războinicului era investită cu puteri magice și constituia prelungirea brațului acestuia în luptă. Uneori arma însăși era percepută ca având un „suflet” propriu. Este suficient în acest sens să ne amintim de celebra spadă Excalibur a legendarului rege Arthur.

Rolul simbolic important jucat de spade este sugerat și de ornamentarea tecilor acestora. În mediul celtic sunt documentate numeroase spade decorate cu motive specifice artei La Tène, unele dintre aceste ornamente simbolice fiind caracteristice în special anumitor regiuni, de unde și denumirile atribuite de către istoricii de artă diverselor „curente” stilistice (spre exemplu „stilul săbiilor ungare” etc.). În alte situații, unele elemente ornamentale, cum este cazul perechilor de dragoni afrontați care sunt figurați și pe spada de la Aiud, au cunoscut o răspândire europeană largă, ceea ce a determinat avansarea ipotezei că simbolurile respective au reprezentat „insigne” ale unei confrerii de războinici întinse de la un capăt la altul al Europei temperate. Toate aceste ornamente ilustrează încă o dată importanța pe care o aveau spadele în ansamblul panopliei. Investită cu astfel de puteri magice, uneori

spada depusă în mormânt era distrusă ritual prin îndoire, adică era „ucis” spiritul ei odată cu cel care a folosit-o. În alte situații însă spadele au cunoscut o utilizare îndelungată și au fost transmise urmașilor odată cu puterile magice și simbolice cu care armele respective erau investite. Una dintre spadele celebre din acest punct de vedere a fost descoperită în necropola celtică de la Pișcolt. Ea a fost ornamentată succesiv în trei etape diferite. În prima etapă a fost realizat un decor tipic „stilului săbiilor ungare”. În a doua etapă, în partea superioară a tecii au fost incizați doi dragoni afrontați. În sfârșit, în cea de a treia etapă, a fost aplicat un ornament ajurat longitudinal. Aceste ornamente succesive demonstrează o utilizare îndelungată a armei în discuție. Ele s-au datorat probabil nevoii de a reînnoi, de mai multe ori, eficacitatea magică a imaginilor de pe teaca spadei.

Spada de la Aiud este importantă și pentru faptul că a fost ornamentată cu o foiță subțire de aur. Astfel de ornamente sunt rare în întreaga lume celtică. Pe de altă parte, un coif descoperit la Apahida, lângă Cluj-Napoca, datat în aceeași perioadă, a fost decorat la rândul său pe calotă prin aceeași tehnică. De aceea, nu ar fi exclus ca piesele în discuție să ateste exploatarea aurului transilvănean în epoca respectivă. Această ipoteză va trebui însă verificată prin analize metalografice viitoare.

În concluzie, spada celtică de la Aiud aflată în patrimoniul Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia constituie un martor important al societății și spiritualității celtice din Transilvania în sec. IV-III, constituind în anumite privințe un unicat printre artefactele de acest fel de pe plan european.

Fig. 1-2. Spada de la Aiud: ansamblu și detaliu al părții ornamentate a tecii.

Fig. 3. Spada de la Aiud: desen.

12

Horia Ciugudean

## Vasul celtic cu torți antropomorfe de la Blandiana



Localitatea Blandiana a intrat de multă vreme în literatura de specialitate datorită unor importante descoperiri arheologice efectuate de-a lungul timpului în diverse puncte din hotarul său. Astfel, pe malul stâng al Mureșului, în locul numit de localnici „La Brod”, săpăturile arheologice întreprinse între 1961-1962 și între 1981-1982 au dus la descoperirea unei necropole de la începutul Evului Mediu (sec. IX-X) și a unei așezări contemporane cu aceasta. Tot aici a fost descoperit în anul 1979 mormântul de incinerare al unui războinic dac (sec. II-I î. Chr.). Alte materiale dacice au fost descoperite în punctul „Lunca Fermei”, lor adăugându-li-se substrucțiile unor clădiri din perioada romană.

Vasul cu torți antropomorfe a fost descoperit accidental în anul 1981, pe marginea primei terase a Mureșului, cu ocazia săpării unor gropi pe teritoriul depozitului militar din această zonă. Începând din anul 1974 aici mai fuseseră găsite vase ceramice întregi, precum și obiecte din fier (fibulă, aplică de scut), toate fiind piese de ofrandă aparținând unor morminte celtice, datate în perioada sec. III-II î. Chr. Majoritatea obiectelor au fost recuperate de către fostul director al Muzeului Unirii, regretatul dr. N. Josan, originar din localitatea Blandiana, astfel că ele au intrat treptat în colecția muzeului din Alba Iulia. Din păcate, statutul militarizat al zonei de descoperire a împiedicat efectuarea unor săpături arheologice care să precizeze întinderea necropolei și cronologia sa internă.

Spart în numeroase fragmente cu ocazia descoperirii, vasul cu torți antropomorfe a fost restaurat de către D. Ciugudean în cadrul laboratorului muzeului din Alba Iulia, el fiind apoi prezentat publicului în expoziția permanentă. De aici el a fost împrumutat cu ocazia unor importante expoziții internaționale consacrate civilizației celtice, figurând și în cadrul expoziției „I Daci”, vernisată la Roma în anul 1998.

Vasul cu torți antropomorfe poate fi încadrat din punct de vedere tipologic în categoria recipientelor „*kantharo*” danubiene, specifice civilizației celtice răsăritene. La origine „*kantharos*” (gr. *κάνθαρος*) este o categorie caracteristică ceramicii grecești, ea incluzând vase adânci pentru băutul vinului, prevăzute cu două torți înalte. Forma apare probabil din sec. VIII î. Chr., fiind de ja comună

la nivelul sec. IV. î. Chr. Ea apare deseori ca un atribut al zeului Dionysos, a cărui creație ar fi fost, conform tradițiilor legendare. Cupa zeului ar fi fost întotdeauna plină, ea neputând fi niciodată golită, nici măcar de legendarul erou Hercule. Se spunea că calitatea vinului din cupa zeului Dionysos era fără egal în univers, o singură picătură putând îmbăta un om, fără ca acesta să resimtă însă celelalte efecte negative ale alcoolului.

Vasele „*kantharoi*” danubiene au fost clasificate în trei mari categorii, vasul de la Blandiana aparținând tipului 3, în care sunt incluse vasele mari de formă bitronconică, de mai veche tradiție locală, căroră le-au fost aplicate două torți dispuse simetric, acestea putând avea uneori forme zoomorfe sau antropomorfe. Originea reprezentărilor antropomorfe de pe vasele „*kantharoi*” danubiene este o problemă controversată.

Un element care individualizează vasul de la Blandiana față de toate celelalte exemplare cunoscute de „*kantharoi*” danubiene îl constituie caracterul „*bifrons*” al figurilor, care trimite în mod direct la reprezentările de tip Ianus, zeul cu două fețe din mitologia vechei Europe. Acesta era considerat de autorii antici greci și romani drept un zeu exclusiv al Romei, în realitate zeul cu două fețe apare în mod repetat deja în arta vechiului Babilon. Capete cu două fețe ale unor zei înrudiți cu Hermes au fost descoperite și în Grecia, sugerând probabil o divinitate compozită. În aria civilizației celtice reprezentări ale unor zeități cu două fețe sunt cunoscute în sanctuarul de la Roquepertuse (Franța), măștile „*bifrons*” fiind de asemenea frecvent

reprezentate pe mărgelile din sticlă răspândite în Bazinul Carpatic. În mitologia romană Ianus este un zeu al începuturilor și tranziției, deci și al porților și trecerilor, un zeu care privește simultan spre viitor și trecut. Asemenea semnificații pot fi regăsite și în cazul vasului de la Blandiana, care avea fără îndoială un rol special, fiind un vas în care se ținea probabil o băutură alcoolică (mied, bere sau chiar vin), consumarea acesteia putând induce o stare de transă, propice trecerii spre o altă stare sau chiar spre o altă lume, cea a zeilor și strămoșilor, în cadrul ceremoniilor funerare.

Un alt element care se cuvine remarcat este prezența colanelor la gâtul ambelor personaje, atât masculin cât și feminin, de pe vasul de la Blandiana, acesta fiind un element distinctiv al elitei celtice, dar și al zeilor. Colanul sau torquesul este prezent la gâtul zeiței de pe cazonul de la Gundestrup, dar și al stelei de piatră de la Glauberg sau pe celebra statuie a Galului murind. Colane sunt asociate și celor câteva reprezentări cunoscute ale zeiței celtice Cernunnos. Poziția caracteristică a brațelor acestui personaj se regăsește în numeroase reprezentări ale zeiței Aphrodita (sau Venus), postura respectivă fiind cunoscută în iconografia antică drept „*Venus pudica*”.

Prin plasticitatea reprezentărilor și mai ales prin modul original de combinare a unor elemente care apar disparat pe vasele „*kantharoi*” din zona danubiană, vasul de la Blandiana se constituie într-un veritabil unicat al artei celtice din Europa centrală și sud-estică.

## BIBLIOGRAFIE

- I. Al. Aldea, H. Ciugudean, „Noi descoperiri celtice de la Blandiana”, în *Apulum*, XXII, 1985, p. 37-43.  
I. V. Ferencz, *Celții pe Mureșul mijlociu*, Sibiu 2007.  
A. Rustoiu, M. Egri, *Celții din Bazinul Carpatic. Între tradițiile continentale și fascinația Mediteranei*, Cluj-Napoca, 2011.



## Mormântul „princiar” dacic de la Cugir



Cetatea dacică de la Cugir a fost cercetată prin săpături sistematice în perioada 1977-1991 de către arheologii Ioan Horațiu Crișan, Florin Medeleț și Ioan Andrițoiu. Ea se află situată pe un deal care domină valea Cugirului, având o bună vizibilitate până la Mureș. Platoul superior al dealului a fost locuit în epoca bronzului și în epoca fierului. Între sec. 2 a. Chr.-1 p. Chr., platoul a fost fortificat cu două centuri de apărare (un val de pământ cu palisadă și un zid de piatră). De asemenea, în zona exterioară fortificației au fost amenajate terase pe care s-au ridicat construcții civile. În 1979, pe panta situată

spre vest, în imediata apropiere a cetății, a fost identificată o mică necropolă de incinerare „de familie”, compusă din patru morminte, aparținând probabil fondatorilor și „stăpânilor” cetății de la Cugir.

Unul dintre morminte, tumulul nr. 2, iese în evidență prin inventarul său bogat, fapt care l-a determinat pe I. H. Crișan să îl considere „princiar”. Acest mormânt, la fel ca celelalte trei din aceeași necropolă, se datează în intervalul cuprins între anii 125-50 a. Chr. Săpăturile arheologice au furnizat informații importante privind ritul și ritualurile practicate cu ocazia înmormântării. Mai întâi a fost săpată o platformă orizontală în panta dealului. Pe aceasta a fost construit un rug funerar din lemn de stejar și de fag. Pe rug a fost așezat un car ceremonial. În car, pe o blană de urs, a fost așezat defunctul, în vârstă de 40-45 de ani, împreună cu tot echipamentul său militar. Pe rug au mai fost așezați și trei cai, doi de tracțiune și unul de călărie. După ardere, toate rămășițele au fost adunate la un loc, în centrul platformei.

Lângă rămășițele de la rug au fost depuse trei vase utilizate la banchetul funerar desfășurat probabil în apropiere: două vase de tip dacic din ceramică și un vas de bronz italic. Peste toate acestea a fost ridicat un tumul din piatră și pământ. La ridicarea movei funerare a participat probabil întreaga comunitate a dacilor din cetatea de la Cugir, fiind necesar un mare volum de muncă. Acest fapt demonstrează încă o dată importanța socială pe care o avea defunctul și familia sa în cadrul comunității.

Inventarul mormântului cuprinde o panoplie de arme „standard” pentru epoca respectivă. Aceasta era formată dintr-o spadă lungă, un vârf de lance, un pumnal curb (*sica*) și un scut de lemn cu partea centrală (*umbo*) din fier. De asemenea, echipamentul militar era completat cu un coif și o cămașă de zale. De pe

rugul funerar au mai fost recuperate o serie de piese de argint topite datorită arderii intense. Ele au ornamentat costumul defunctului. Se mai pot recunoaște încă fragmente de fibule, butoni sau fragmente de falere.

Dar ceea ce face ca mormântul de la Cugir să fie unic în Dacia preromană, este prezența în mormânt a unui car ceremonial. În urma arderii pe rug, au mai fost recuperate părțile metalice, din fier și bronz, ale carului respectiv, elemente suficiente pentru a permite reconstituirea lui. Care asemănătoare au mai fost descoperite în zona central- și vest-europeană, dar și în zona scordiscilor, populație celtică din jurul Belgradului având strânse conexiuni cu dacii. De aceea, este posibil ca tocmai în urma legăturilor dintre elitele celor două populații războinicul de la Cugir să fi ajuns în posesia unui astfel de vehicul de lux în măsură să exprime vizual puterea și rangul său social.

Printre piesele de harnașament păstrate în inventarul mormântului se numără și trei zăbale de fier. Două dintre ele, având dimensiuni identice, au aparținut cailor înhamăți la car. A treia, de dimensiuni mai mici, a aparținut unui cal de călărie. Harnașamentul acestuia din urmă conținea și o placă de aur ornamentală, modelată sub forma unui animal stilizat. Ornamentul de aur de pe harnașament, la fel ca și prezența cailor în mormânt, ilustrează importanța acestor patrupeze în ideologia războinică a dacilor din vremea Regatului. Legătura strânsă între războinic și calul său, care formau simbolic o singură ființă, se întâlnește în secolele anterioare în reprezentările figurate din mormintele aristocrației populațiilor tracice din zona nord-balcanică și de la Dunărea de Jos (în sec. 5-4 a. Chr.) și se regăsește apoi până târziu în basmele din zona noastră în care este vorba de feți frumoși și de caii lor înaripați. Având

în vedere această simbioză între războinic și calul său, putem să înțelegem mai bine reprezentările de pe falerele de argint din tezaurul de la Lupu, piese de excepție aflate de asemenea în patrimoniul Muzeului din Alba Iulia. Imaginile de pe falere exprimă vizual importanța socială și religioasă a războinicilor călare, vegheați și protejați de preotese sau divinități feminine.



Fig. 1. Mormântul cu car de la Cugir (tumulul no. 2) în momentul descoperirii sale de către arheologii I. H. Crișan și F. Medeleț în anul 1979.

Fig. 2. Piese din inventarul mormântului: aplică de aur care ornamenta harnașamentul unui cal; fragmente din cămașa de zale și obrăzarele coifului de fier; găleată de bronz (*situla*) din perioada romană republicană târzie (prima jumătate a sec. I a. Chr.) produsă în Italia.

## Tezaurul dacic de argint de la Lupu comuna Cergău, județul Alba

Tezaurul de la Lupu a fost descoperit întâmplător în anul 1978, în cimitirul satului cu ocazia săpării unei gropi de mormânt. Piese de argint care compun tezaurul au fost îndoite și introduse într-o cană de bronz romană, având toarta dezlipită și pierdută încă din vechime. Cana a fost apoi îngropată și deasupra ei a fost așezată o lespede de piatră.

Vasul de bronz este de tip republican târziu și a fost realizat într-un atelier roman din Italia cândva în a doua jumătate a secolului I a. Chr. sau în prima jumătate a veacului următor. Inventarul depus în cană este constituit de un bol semisferic de argint (*mastos*), de două fibule cu noduri și de șapte discuri (*phalere*) cu reprezentări zoomorfe și antropomorfe în relief.

Cele două vase, unul pentru turnat, iar celălalt pentru băut, au fost folosite probabil în oficierea unor ritualuri în care se consumau băuturi alcoolice (vin, bere etc.). Vase de diferite tipuri sunt figurate ca atribute ale unor personaje feminine pe diverse produse de artă cum este cazul spre exemplu cu un medalion de argint de la Jakimovo, în nord-vestul Bulgariei ori cu o placă de la Lupu.

Fibulele cu noduri cunosc de asemenea numeroase analogii în spațiul dacic, fiind cel mai frecvent întâlnite în tezaure descoperite pe teritoriul Transilvaniei. În general, în aceste tezaure astfel de fibule se asociază cu alte obiecte de podoabă de argint cum sunt lanțurile purtate la gât sau perechile de brățări simple. Aceste podoabe fac parte din



repertoriul de ornamentare vestimentară feminină. Ele nu au fost imitate niciodată în bronz, deci nu au fost purtate și de membrii de rând ai comunităților dacice. Prin urmare se poate presupune că aceste podoabe de argint au făcut parte din garniturile ornamentale ale unor costume ceremoniale purtate foarte probabil de femei având funcții sacerdotale. Ideea că ele au aparținut unor preotese este susținută și de reprezentările de pe discurile de argint din același tezaur.

În ceea ce privește funcționalitatea acestor discuri, ele au constituit la rândul lor piese componente ale costumului ceremonial. Pentru acest fapt pledează în primul rând asocierea discurilor cu fibulele cu noduri, acestea din urmă fiind reprezentate foarte probabil și pe costumul personajelor feminine figurate pe discuri.

Pentru înțelegerea „mesajului” iconografic conținut de reprezentările de pe falere un rol important îl are reconstituirea modului în care acestea au fost asociate pentru a



comunica privitorilor povestea lor precisă. Conform diametrelor lor, discurile formează mai multe perechi și probabil așa au fost ele grupate pe costumul preotesei care „interpreta” povestea mitologică conținută în imagini.

Astfel, se poate presupune că perechile de falere erau purtate pe umeri și pe piept, fiind dispuse de sus în jos după cum urmează: perechea de falere cu reprezentarea vulturilor și a șerpilor; perechea de falere cu reprezentarea călărețului și a unui personaj feminin; încă o pereche de falere cu același gen de reprezentări având dimensiuni mai mari decât precedentele; falera cu reprezentarea feminină înaripată era fixată probabil pe piept între cele două șiruri formate de perechile de falere.

O astfel de dispunere a imaginilor sugerează intenția celor care au utilizat aceste piese de a organiza mesajul sacru pe trei registre tematice. Primul registru este reprezentat de confruntarea dintre vultur și șarpe, simbolizând probabil opoziția dintre forțele chtoniene și cele uraniene, între Pământ și Cer. A doua și a treia pereche de falere constituie o interpretare în două ipostaze diferite a unei scene de advent (întâmpinare). Imaginea călărețului este aceeași pe ambele discuri, în timp ce personajele feminine sunt redată în mod diferit, ele având însă unele atribute comune. Tocmai aceste atribute indică faptul că cele trei reprezentări feminine constituie mai degrabă ipostaze ale aceluiași personaj redată în momente diferite ale narațiunii sacre, a „poveștii” înfățișate participanților la ritual.

În sfârșit, al treilea registru are ca temă revelarea cu toate atributele sale a divinității feminine stăpânitoare a naturii sălbatice și care în întregul ansamblu de imagini este asociată cu cavalerul. Divinitatea feminină, înaripată și însoțită de două animale sălbatice, este din punct de vedere iconografic similară cu alte imagini din aria mediteraneană sau din Orient

care înfățișează „stăpâne” ale naturii și animalelor, cum au fost spre exemplu Artemis la greci și Diana la romani.

În concluzie, piesele care formează tezaurul de la Lupu constituie un set de ornamentare corporală și de obiecte folosite în oficierea unui cult, care au aparținut unei preotese din a doua jumătate a sec. II a. Chr. sau din prima jumătate a sec. I a. Chr. Tezaurul aduce informații importante cu privire la viața spirituală a dacilor din epoca de început a Regatului dac.



Fig. 1 – Vas de bronz republican târziu produs într-un atelier din Italia.

Fig. 2 – Bol semisferic din argint de fabricație locală.

Fig. 3 – Tezaurul de la Lupu: fibulele și discurile de argint care compuneau un costum ritual.



15

Aurel Rustoiu,  
Gabriel Tiberiu Rustoiu

## Garnitura de podoabe elenistice din aur de la Căpâlna



Patrimoniul arheologic al Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia s-a îmbogățit recent cu un set de podoabe de aur de calitate excepțională. Piesele în discuție, o garnitură de podoabe compusă dintr-un colier și doi cercei, au fost recuperate din Germania de către Poliția Română. În urma anchetei judiciare s-a presupus că ele au fost sustrate de căutătorii de comori dintr-un mormânt de înhumare aflat în cetatea dacică de la Căpâlna. Această informație nu este însă confirmată cu certitudine, dar e evident că acest mic tezaur a făcut obiectul traficului ilegal de bunuri arheologice, el ilustrând amploarea internațională pe care a luat-o acest gen de infracțiuni care prejudiciază grav patrimoniul universal.

Colierul care compune garnitura de podoabe este format dintr-un lanț de care sunt atașate 26 de pendentive. Lanțul a fost realizat din zale de sârme împletite strâns. Sistemul de închidere de la capetele lanțului este reprezentat de câte un manșon cu verigă prin care era petrecut un fir de aur ce lega cele două extremități. Pendentivele prinse de lanț au formă bitronconică și au fost realizate în tehnica filigranului și a granulației. Pendentivele sunt de două tipuri. Primul este reprezentat de piese având întregul corp realizat din fire răsucite,

în timp ce al doilea tip cuprinde pendentivele care în zona mediană au fost decorate suplimentar cu bucle. În antichitate numărul pendentivelor era mai mare. Astăzi lipsește cel puțin unul dintre ele, acesta fiind probabil pierdut recent în urma manipulării piesei de către traficanți. Lungimea colierului este de 34 cm, iar greutatea totală de 73,04 gr.

Cei doi cercei au fost realizați utilizându-se tehnici diverse: trefilare, martelare, filigranare, granulare, incizie. Corpurile lor au fost răsucite, iar sistemele de închidere au fost constituite de câte un cârlig care se prindea de o verigă. Părțile corpurilor cerceilor dinspre verigile de închidere au fost modelate cu multă măiestrie în forma „nodului lui Hercules”. Apoi, pe aceste „noduri” au fost prinse în câte un caboșon pietre semiprețioase de culoare purpurie. Ele au fost mărginite de alte două ornamente circulare în relief realizate în tehnica filigranului și a granulației. Modelați astfel, cei doi cercei aveau un aspect general care impresiona nu numai datorită formei, ci și prin policromie. Diametrele cerceilor măsoară 3,07 cm, respectiv 3,61 cm, iar greutatea lor este de 13,43 gr. și de 14,07 gr.

Seturi individuale de podoabe asemănătoare, formate din lanțuri cu

pandantive și cercei, au mai fost descoperite în necropole elenistice din sec. II-I a. Chr. de pe litoralul Mării Negre sau din bazinul mediteranean. Pot fi menționate în acest sens piesele provenind din Crimeea ori cele de la Olbia, precum și garniturile de podoabe scoase la lumină în cimitirele elenistice de la Messambria, Anchialos și Apollonia, pe teritoriul de astăzi al Bulgariei. Toate aceste podoabe au aparținut unor femei de rang social superior, după cum o argumentează și alte piese de inventar din mormintele respective care exprimă bogăția acestora.

Se remarcă în general faptul că la realizarea acestor seturi de podoabe meșterii bijutieri au folosit aceleași tehnologii care se întâlnesc și în cazul pieselor din muzeul de la Alba Iulia. Dacă în cazul lanțurilor se constată o anumită uniformitate morfologică, cerceii prezintă o varietate mai mare. Astfel, aceștia au fost modelați în relief în forme diverse. Întâlnim reprezentări de personaje mitologice (spre exemplu Nike în bigă, amorași etc), animale fantastice (sfincși) sau reale (lei), vase cu rol apotropaic sau care exprimă abundența (amfore) etc. În aproape toate cazurile aceste reprezentări sunt însoțite de elemente decorative vegetale la care se adaugă pietrele semiprețioase, policromia fiind una dintre caracteristicile artei bijuteriei din perioada elenistică mijlocie și din cea târzie, dar și de mai târziu din epoca romană.

În ceea ce privește „nodul lui Hercule”, care reprezintă tema decorativă principală a cerceilor din muzeul albaulian, acesta a avut un rol simbolic și magic profund. În lumea antică greco-romană obiecte modelate sub forma „nodului lui Hercules” au fost utilizate ca amulete protective. El a constituit apoi un simbol de căsătorie, fiind perceput ca un mijloc de „legare” magică a destinului soților de miresele lor.

În concluzie, garnitura de podoabe prezentată aici provine dintr-un atelier de orfevrărie grecesc situat probabil într-unul din orașele de pe litoralul Mării Negre și a fost produsă cândva în sec. II-I a. Chr. „Comoara” a fost braconată probabil dintr-un cimitir elenistic din aceeași zonă. În cazul în care ea a fost găsită într-adevăr în situl de la Căpâlna, ar trebui să ne gândim că o astfel de podoabă putea ajunge într-o cetate dacică fie ca pradă în urma unei expediții de jaf din sec. I a. Chr. (așa cum a fost campania lui Burebista pe malurile pontului), fie în urma peregrinării unei femei de vază dintr-un oraș grecesc la curtea vreunui aristocrat dac (eventual ca urmare a unei legături matrimoniale).

Fig. 1. Colierul și cerceii de aur elenistici din Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia.

Fig. 2. Lanțul cu pandantive și un cercei: detalii.



## Aplică din bronz cu reprezentarea Gorgonei (Medusa)

Cetatea și așezarea de la Craiva - *Piatra Craivii* (com. Cricău, jud. Alba) se constituie drept unul dintre cele mai importante monumente ale perioadei dacice din spațiul intracarpatic. Aici a funcționat, începând cu a doua jumătate a secolului II a. Chr. și până în secolul I p. Chr., un centru de putere de tip *dava* cu certe funcțiuni militare, rezidențiale, ideologice și economice, deplin reliefate de descoperirile arheologice. Apropierea de orașul roman Apulum, despre care tradiția istorică a considerat că numele său este legat de un anume *Dacius Appulus*, i-a făcut pe o serie de specialiști să atribuie descoperirile de pe masivul stâncos centrului tribal



Apoulon (Απουλον), menționat și de către geograful alexandrin Claudius Ptolemaeus. Printre elementele de cultură materială aflate aici se numără și produse a căror proveniență este din lumea elenistică și romană. Pe aceste coordonate, ilustrăm, cu acest prilej, piesa de față și pe următoarea.

Aplica reprezentând Gorgona este confecționată din bronz masiv. În părțile superioară și inferioară este prevăzută cu două nituri cu rol de fixare. Fața este ovală, obrații sunt plini, nasul drept și nările ușor dilatate, gura întredeschisă. Sprâncenele sunt ușor schițate iar ochii perforați aveau, probabil, pupilele marcate cu un material din pastă de sticlă. Printre șuvițele de păr, în zona tâmpelor, se observă două capete de șarpe ale căror cozi se împletesc sub bărbia mică și ascuțită în vreme ce perechea de aripioare se află conturată deasupra tâmpelor. Întregul registru figurativ se află înscris într-un cadru rombic, ornamentat cu solzi stilizați.

Piesa, realizată din bronz turnat, cu dimensiunile de 8,9 cm x 7,7 cm (înălțime și diametru maxim), a fost descoperită pe „Terasa a V-a” într-un context arheologic aparținând secolului I a. Chr.

Privitor la funcționalitatea ei, a fost interpretată ca fiind atașul unui vas de tip situla, dar prin profilatură și lipsa elementelor de prindere a toartei ne este dificil a argumenta această încadrare. Altfel, aplici cu reprezentarea Gorgonei se mai întâlnesc și pe vase de mari dimensiuni, de tip crater, cum sunt, spre exemplu, cele de la Pompei.

Având la bază influențe elenistice, prin finețea redării, este posibil să fi fost produsă în ateliere din Italia centrală.

Gorgonele, creaturi feminine amenințătoare, aparțin mitologiei grecești, fiind cele trei fiice ale lui Phorkys și Keto. Primele două – Stheno și Euryale erau nemuritoare, în vreme ce a treia – Medusa – nu a beneficiat de imortalitate. De altfel, ea va fi ucisă de Perseu, iar din sângele ei va lua naștere un alt personaj mitologic, anume Pegas. În ciuda acestui fapt, imaginea Medusei se va confunda în mentalitatea antică cu reprezentarea clasică a „Gorgonei”.

Având în lumea greco-romană o simbolistică cu rol în general apotropaic, imaginea Gorgonei/Medusa de la Piatra Craivii reprezintă pentru Dacia preromană o apariție rarisimă. Indiferent de „background-ul” ideologic sau de suportul material, căruia i-a folosit, ea reprezintă o piesă cu valoare artistică excepțională a cărei prezență în acest mediu cultural, atât de diferit față de zona de proveniență, nu poate fi explicată decât prin existența unor comanditari pe măsură, mai exact o aristocrație sensibilă la receptarea unor stimuli externi.

## BIBLIOGRAFIE

- Ch. Daremberg, E. Saglio (ed.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877-1919, s.v.  
 G. Florea, *Dava et oppidum. Débuts de la genèse urbaine en Europe à la fin du deuxième âge du Fer*, Cluj-Napoca, 2011.  
 V. Moga, „Așezarea și cetatea dacică de la Piatra Craivii (jud. Alba)”, în *Studii Dacice*, ed. H. Daicoviciu, Cluj-Napoca, p. 103-116.  
 V. Moga, C. Plantos (ed.), *Interferențe culturale în Dacia preromană*, Alba Iulia, 2007.



## Ataş de *situla* cu reprezentarea unor delfini afrontați

Ca și piesa anterioară, atașul de situlă ce face obiectul prezentării de față, a fost descoperit în situl de la Piatra Craivii. Piesa, realizată din bronz turnat, este formată din trei registre principale, anume o „bară” triunghiulară în secțiune, o extremitate sub forma unui inel de prindere a toartei vasului delimitat de un „spin” în partea superioară și două „mustăți” laterale, dispuse în partea inferioară, și un al treilea element constând din doi delfini afrontați, realist reprezentați. Piesa are dimensiunile de 11,5 cm x 5,2 cm (înălțime și diametru maxim).

Printre vasele de bronz găsite în Europa, situlele cu ataș în formă de delfini dubli afrontați, cunoscute în literatura de specialitate sub titulatura de „Eggers 18” reprezintă o grupă bine individualizată. Majoritatea descoperirilor sunt concentrate în spațiul central european, mai ales în zona Elbei. Descoperirile din Dacia preromană, reprezentate deocamdată doar de atașele de prindere a toartelor, par a defini o grupă bine individualizată.

Pe lângă exemplarele de la Craiva, piese similare sunt prezente într-o serie de așezări și fortificații de perioadă La Tène târzie precum cele de la Berghin (jud. Alba), Popești (jud. Giurgiu), Tilișca (jud. Sibiu), Piatra Neamț-„Bâta Doamnei” (jud. Neamț) și Pietroasele (jud. Buzău), în ultimul caz fiind vorba de o variantă a acestui tip de vas, în care partea terminală a atașului nu este prevăzută cu delfini.

Recipientele de acest fel au fost produse atât în ateliere din sudul Italiei, precum Capua, cât și în alte centre situate în Noricum, în zona Alpilor de est și vest, precum și în Italia de nord.



Din punct de vedere cronologic ele se datează, în linii generale, pe parcursul secolului I a. Chr. - începutul veacului următor, unele exemplare putând rămâne în uz o perioadă mai lungă.

Privitor la funcția îndeplinită de vasele de acest fel, se consideră că ele serveau la băutul vinului în cadrul unor banchete și în asocieri cu veselă complementară (polonice de tip *simpula*); o a doua funcționalitate cunoscută este cea de urnă funerară, după cum o atestă o serie de descoperiri din morminte aparținând familiilor aristocratice din mediul barbar.

---

#### BIBLIOGRAFIE

V. Moga, C. Plantos (ed.), *Interferențe culturale în Dacia preromană*, Alba Iulia, 2007.

A. Rustoiu, „Dacia și Italia în secolul I a. Chr. Comerțul cu vase de bronz în perioada republicană târzie” (studiu preliminar), în C. Cosma și A. Rustoiu (ed.), *Comerț și civilizație. Transilvania în contextul schimburilor comerciale și culturale în antichitate*, Cluj-Napoca, 2005, p. 53-117.

J. Wielowiejski, „Die Bronzeeimer mit Delphinattaschen in Mitteleuropa im Lichte der archäologischen und metallurgischen Untersuchung”, în *Zeitschrift für Archäologie*, 21, 1, 1987, p. 25- 45.

## Lupa Capitolina



Relieful ne prezintă un simbol binecunoscut al lumii romane, și anume **Lupoaica alăptând gemenii Romulus și Remus**, legendarii întemeietori ai Romei. Făcea parte cel mai probabil dintr-o bază de monument funerar, pe care era redat un leu, amplasat într-un alt câmp sculptural, din care se mai păstrează una din labelle animalului. Până acum s-a considerat că făcea parte din registrul inferior al unei stele funerare. Dimensiunile monumentului sunt următoarele: L – 68 cm; h – 33 cm; gr. – 20 cm. Nu se cunoaște contextul descoperirii acestuia, știindu-se doar că provine din vechile colecții ale Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia. Animalul este redat spre dreapta, întorcându-și capul pentru a-l linge pe unul din copii. Din punct de vedere artistic, execuția este una modestă, șabloinizantă, rece, rigidă și sumară.

Imaginea *Lupoaicei* de pe monumentele funerare se constituie drept simbol al eternității sufletului și, implicit, al puterii romane, ocrotind sufletele defuncților după moarte, așa cum statul roman i-a protejat în timpul vieții. În provincia Dacia asemenea reprezentări se regăsesc pe monumente funerare din piatră de la Apulum (2), Cristești (2), Potaissa (Turda), Brucla (Aiud), Gherla, Ilișua și Brâncovenești și au aparținut se pare unor pietre tombale ale unor ofițeri din armata Daciei romane. O altă imagine a acestei scene mitologice se află gravată pe o gemă de aquamarin descoperită la Romula, în sudul Daciei. Numărul mare de reliefuri funerare care ne amintesc de întemeierea Romei, descoperite în Dacia romană, în comparație cu al altor provincii, ne ilustrează gradul ridicat al romanizării acestui teritoriu.

Prototipul sculptural care a dus la nașterea acestui tip de reprezentări și de la care s-au inspirat majoritatea sculptorilor din lumea romană este dat de celebra **Lupoaică de pe Capitoliu (Lupa Capitolina sau Lupa Romana)**, operă din bronz a artei etrusce de la mijlocul sec. al V-lea a.Chr. (Muzeul Capitolin din Roma). Gemenii fuseseră adăugați mult mai târziu, după aproximativ două milenii, în perioada Renașterii. Dar se pare că mitul Lupei Capitolina era răspândit la Roma încă de la începutul sec. al III-lea a.Chr., datorită unei imagini în basorelief a Lupoaicei alăptând gemenii Romulus și Remus, de pe „tabla fraților Ogulni”, așezată pe colina Palatinului, în anul 296 a.Chr. Reprezentările Lupoaicei cu gemenii Romulus și Remus sunt prezente în arta sculpturală în piatră și bronz, în mozaic, dar și în emisiunile monetare, veritabile mijloace de propagare a acestui mit al fondării Romei.

Arta contemporană a adus numeroase copii din bronz ale *Lupoaicei* alăptând gemenii Romulus și Remus. Acestea sunt răspândite pe mai toate continentele, însă cele mai multe se regăsesc în orașele din România (în special Transilvania) și Republica Moldova, cum ar fi Alba Iulia, Blaj, Brad, Turda, Brașov, Târnăveni, Cluj-Napoca, Târgu-Mureș, Sighișoara, Luduș, Iernut, Năsăud, Satu Mare, Timișoara, Galați, Constanța, București și Chișinău, și se constituie drept simboluri ale originii romane (*signum originis*) și latinității poporului român. Mai mult decât atât, Lupoaica a reprezentat ideea de *romanitas*, care semnifică modul prin care fiecare individ devine roman, sau se identifică cu istoria și cultura romană.

Imaginea Lupoaicei de pe acest monument funerar descoperit la Apulum a devenit simbolul prestigiosului anuar de istorie și arheologie *Apulum*, editat de Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia.

---

## BIBLIOGRAFIE

- M. Bărbulescu, „Signum originis”, (coord. M. Bărbulescu) *Funeraria dacoromana*, Cluj-Napoca, 2003, p. 164-170.
- J. Carcopino, *La louve du Capitole*, Paris, 1926.
- C. Ciongradi, *Grabmonument und sozialer Status in Oberdakien*, Cluj-Napoca, 2007.
- S. Ferri, *Arte romana sul Danubio*, Milano, 1933.
- R. Ota, „Lupa romana, reprezentări din lumea romană și semnificații”, în *Apulum*, 41, 2004, p. 321-328.
- C. Pop, „Reprezentări cu Lupa Capitolina pe monumente romane din România”, în *ActaMN*, 8, 1971, p. 173-185.
- D. Protase, „Lupa Capitolina și semnificația ei istorică”, în *Zilele împăratului Traian și latinitatea românilor*, Cluj-Napoca, 1998, p. 19-26.
- M. Rissanen, „The Lupa Romana in the roman provinces”, în *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 65, 2014, p. 335-360.
- L. Țeposu Marinescu, *Funerary monuments in Dacia Superior and Dacia Porolissensis*, BAR series 128, Oxford, 1982.



## Macheta cu reprezentarea Palatului guvernatorilor celor trei Dacii (tres Daciae)

Cândva, la începutul secolului al XX-lea, Adalbert Cserni, primul custode și director al muzeului din Alba Iulia, a realizat o machetă a palatului guvernatorilor, de mari dimensiuni (L – 2,60 m; l – 1,81 m; h – 0,78 m). O fotografie datată probabil după anul 1910 ne oferă practic prima informație despre existența acesteia. Este încadrată într-o masă din lemn masiv, cu patru picioare, acoperită cu o sticlă. Se păstrează în expoziția de bază a muzeului, constituindu-se drept una din marile atracții ale instituției, la mai bine

de un secol de la conceperea sa. Sunt redată cu mare migală încăperile care deserveau personalul administrativ și militar al acestui important sediu al administrației provinciale.

Palatul guvernatorilor (*praetorium consularis*) a fost dezvelit aproape în totalitate de Adalbert Cserni în săpăturile arheologice efectuate între anii 1888-1908. Cercetările au fost finanțate de Societatea de Istorie, Arheologie și Științe Naturale a comitatului Alba Inferioară, care avusese un rol decisiv la fondarea muzeului din Alba Iulia. Cu mici întreruperi, s-au totalizat 17 campanii arheologice în care s-au dezvelit aproximativ 13000 m<sup>2</sup> din vestigiile acestui complex arhitectural extraordinar. Adalbert Cserni a crezut că este vorba doar despre un edificiu termal. Ulterior, s-a stabilit că avem de-a face cu Palatul guvernatorilor, care, evident că era dotat cu *thermae*.





Acest Palat al guvernatorilor datează cel puțin din timpul domniei împăratului filosof Marcus Aurelius, care, în timpul războaielor cu quazii, marcomanii și alte seminții, a reorganizat administrativ și militar provincia Dacia (anii 168-169). Astfel, aceasta redevine o provincie de rang consular, condusă de un *legatus Augusti* cooptat dintre foștii consuli de la Roma, care va deține de acum înainte comanda administrației și a celor trei armate ale Daciei (este vorba despre armatele Daciei Superior, Inferior și Porolissensis). De acum înainte cele trei provincii vor fi denumite Dacia Apulensis (Transilvania până la râul Arieș, și Banatul), Dacia Porolissensis (la nord de Arieș și Mureșul superior) și Dacia Malvensis (Oltenia).

În acest Palat rezidau ofițerii care făceau parte din cancelaria guvernatorului (*Officium consularis*). Cam trei sferturi se ocupau de problemele militare, iar un sfert de cele administrative. Numărul acestor funcționari se ridica la 200-300 membri. Această cancelarie era împărțită în mai multe departamente: administrativ, juridic, militar, servicii secrete, arhivă. Guvernatorul provinciei se bucura de o deosebită protecție, care era asigurată de o gardă alcătuită din 480 soldați recrutați din trupele auxiliare de pe teritoriul Daciei. Era compusă din trupe de pedestrași (*pedites singulares*) și cavalerie (*equites singulares*). Din păcate, ruinele dezvelite de Cserni nu se mai păstrează, peste acestea construindu-se numeroase case începând cu anii 1920. Pasionatul naturalist și arheolog a prevăzut această realitate și a realizat această machetă foarte reușită.

#### BIBLIOGRAFIE

- Al. Diaconescu, „The towns of Roman Dacia: an overview of recent archaeological research”, în *Roman Dacia. The Making of a provincial Society* (ed. W. S. Hanson, I. P. Haynes), Portsmouth, Rhode Island, 2004, p. 115.
- Al. Diaconescu, I. Piso, „Apulum”, în *La politique édititaire dans les provinces de l'Empire romain* (Actes du 1er Colloque roumano-suisse, Deva 1991) (éd. D. Alicu, H. Boegli), Cluj-Napoca, 1993, p. 67-81.
- R. Ota, *De la canabele legiunii a XIII-a Gemina la Municipium Septimium Apulense*, Alba Iulia, 2012, p. 123 cu bibliografia.
- V. Rusu-Bolindeț, T. Muntean, R. Varga, I. Strîmbu, G. Bounegru, *Palatul guvernatorului Daciei romane de la Apulum. O redescoperire a patrimoniului*, Cluj-Napoca, 2011, p. 8-10.
- Cs. Szabó, *Béla Cserni and the Beginnings of Urban Archaeology in Alba Iulia*, Cluj-Napoca, 2016, p. 116-123, 155-156, 165-166, Fig. 126 b.

## Statuia colosală a lui Iupiter de la Apulum



Cultul lui Iupiter a cunoscut în provinciile Imperiului Roman cea mai largă răspândire și popularitate, mai ales ca expresie a loialismului politic. Fiind venerat în cadrul unui cult oficial, protector al statului, al provinciilor și al împăratului, zeul suprem încorporează atribute și semnificații universaliste. Urmând politica religioasă a Imperiului Roman, provinciile au construit la rândul lor temple capitoline pentru triada Iupiter-Minerva-Iunona, cercetările și descoperirile arheologice dovedind cu prisosință perpetuarea acestei tradiții artistice a imaginilor de cult și a venerării lor în spații anume consacrate.

Impunătoarea statuie de cult a lui Iupiter „tronans” de la Apulum a fost descoperită în anul 1976, pe strada Cetății, alături de un altar dedicat lui I.O.M. (*Iupiter Optimus Maximus*) de către Caius Sentius Bassus, tubicen al legiunii XIII Gemina. Este cea mai mare statuie de acest gen din Dacia.

Zeul suprem este reprezentat în ipostaza „Iupiter tronans”, probabil după modelul lui „Zeus Verospi”, inspirat la rândul lui de celebra statuie a lui Phidias de la Olimpia. Statuia a fost sculptată din marmură de Bucova și are înălțimea de 170 m. Lipsesc partea inferioară de la glezne în jos, mâna dreaptă cu fulgerul și o parte din antebrațul drept, mâna stângă cu sceptrul și o parte din antebrațul corespunzător. De asemenea, genunchiul stâng este ciobit iar fața e deteriorată. Iupiter este îmbrăcat cu o mantie (*himation*) prinsă pe umărul stâng și care îl acoperă de la mijloc în jos. Un capăt al *himation*-ului este adus peste coapsa stângă



și atârnă între gambe. Poza este rigidă, picioarele sunt încremenite cu genunchii la același nivel, iar umerii sunt așezați la fel, zeul privind drept înainte. Întreaga construcție se caracterizează prin simetrie și printr-un frontalism accentuat. Modelajul este frust și rudimentar. Corpul este plat iar musculatura și-a pierdut organicitatea și naturalețea, lucrarea ilustrând limitele artistice ale „stilului popular” provincial. Zeul, așezat pe tron, are acvila lângă piciorul drept și ținea probabil mănunchiul de fulgere cu dreapta și sceptrul în stânga.

Datarea piesei este problematică datorită nivelului artizanal de execuție. Cl. Băluță a propus o datare la începutul epocii severiene (sfârșitul sec. II p.Chr), presupunând că această statuie a fost așezată în templul capitolin al municipiului Septimium Apulense, care ar fi fost dedicat în același timp cu ridicarea așezării la rang de oraș. Al. Diaconescu se întreabă însă dacă în acea perioadă *marmorarii* de la Bucova puteau produce piese atât de rudimentare. Fie statuia a fost sculptată într-un atelier artizanal local, fie este mult mai târzie, de când arta sculpturii decăzuse. Cert este că ea a fost așezată într-un templu capitolin a cărui dată de inaugurare nu se cunoaște.

Apariția mării statuii de cult a fost indisolubil legată de templu ca locuință sacră. Zeul și templul său formau un tot unitar care aparținea întregii cetăți. Imaginea divinității

menținea trează conștiința religioasă a credincioșilor care o priveau, templul fiind un loc de cult public, diferit *oikos*, unde zeul își revela prezența în mod vizibil devenind *formă și spectacol*.

În lumea greacă, marea statuie de cult, ale cărei valențe sunt conturate clar în epoca clasică, se diferenția de statuia oferită divinității (*ex-voto*). Pe romani, statuile îi interesau mai mult ca imagine de cult (*simulacrum*) decât ca operă de artă, după cum relatează Strabo (*Geographia*, V, 23).

Varietatea formelor de manifestare ale cultului lui Iupiter a fost atestată din plin în cele două orașe ale marelui centru urban de la Apulum. Zeul apare menționat aici într-un număr mare de inscripții și cu cele mai multe epitete: în primul rând *Optimus Maximus*, dar și *Conservator*, *Custos*, *Stator*, ș.a. E adorat împreună cu Iuno Regina, în triadă, sau asociat cu alte zeități din panteonul greco-roman.

Statuaria majoră, mai ales în ipostaza „tronans”, densitatea materialului epigrafic închinat lui I.O.M. indică prezența unor temple capitoline. Informații privind existența la Apulum a unor edificii sacre pentru Iupiter sau Iupiter și Iuno apar în inscripții. În afara statuetelor votive reprezentându-l pe Iupiter așezat pe tron, aici au mai fost descoperite încă patru capete ale zeului dintre care trei aparțin unor statui de cult de mari dimensiuni.

## BIBLIOGRAFIE

- Cl. L. Băluță, „Un tubicen al legiunii a XIII-a Gemina la Apulum”, în *Apulum*, XVI, 1978, p. 169-174, fig. 1a-b.  
 Cl. L. Băluță, „Statui reprezentând pe Iupiter tronans descoperite la Apulum”, în *Apulum*, XVIII, 1980, p. 101-106, nr. 13, Pl. III, 13a-c, Pl. IV 13d.  
 Ch. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, vol. III, 1, s. Jupiter, Paris, 1900.  
 Al. Diaconescu, *Statuaria majoră în Dacia romană. Simulacra Deorum. Statui votive și de cult*, vol. III, Cluj-Napoca, 2012, p. 54-56, Pl. LXXI.  
*Inscriptiones Daciae Romanae, Inscriptions d'Apulum* (ed. I. Piso), Paris, 2001, p. 91-137, nr. 153, 193.  
 D. Isac, „Contribuții la iconografia religioasă a Daciei romane. Iuppiter Verospī”, în *ActaMN*, 11, 1974, p. 61-81.  
 A. Rusu-Pescaru, D. Alicu, *Templele romane din Dacia*, I, Deva, 2000, p. 128.  
 J.-P. Vernant, *Mit și religie în Grecia antică*, București, 1995, p. 414.

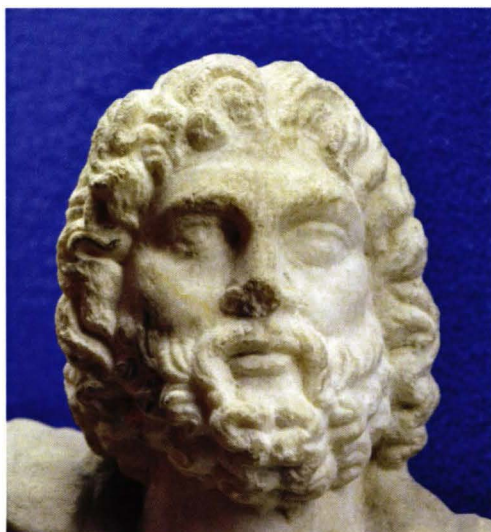


## Grupul statuar al lui Iupiter Zbelsurdos



Acest grup statuar face parte din vechile colecții ale Muzeului Național al Unirii Alba Iulia și provine probabil din centrul urban Apulum. Este realizat din marmură albă cu granulație fină, specifică mai degrabă lumii egeene. Prin urmare, a fost adusă prin intermediul comerțului. Se păstrează zeul Iupiter Zbelsurdos, șarpele încolăcit pe un trunchi de copac și picioarele vulturului care stă pe podul palmei. Este vorba despre un sincretism al tracului Zbelsurdos și greco-romanul Zeus-Iupiter. Zbelsurdos este o veche divinitate tracă, celestă, atmosferică. Așadar, zeul este redat în mișcare, seminud, îmbrăcat într-o mantie prinsă pe umărul drept cu o fibulă rotundă. Deși zeul este în mișcare, veșmântul este redat static. Divinitatea este gata să lanseze fulgerul cu mâna dreaptă, în timp ce pe podul palmei stângi este așezat vulturul, pasăre-simbol care însoțește de obicei pe greco-romanul Zeus-Iupiter. În dreapta se observă șarpele, încolăcit pe un trunchi noduros al unui stejar. Divinitatea apare ilustrată în plină vigoare masculină, cu mușchii tensionați. Portretul este redat cu o deosebită măiestrie artistică. Arcadele proeminente ilustrează personalitatea puternică a zeului. Părul și barba sunt marcate prin bucle circulare, iar irisul ochilor prin incizii semicirculare. Această imagine iconografică a zeului este influențată de arta sculpturală greacă. La fel era reprezentat și Zeus Keraunos Aétophoros, iar un zeu local din partea central-vestică și nordică a Asiei Mici era ilustrat în același mod. Șarpele este un străvechi simbol chhtonian, un atribut divin cu rolul de a salva viețile oamenilor.

În Dacia romană este foarte slab răspândit, fiind atestat prin acest grup statuar de la Apulum, și două reliefuri din piatră de la Cășeu (jud. Cluj) și Drobeta. În schimb, la sud de Dunăre, în Thracia și Moesia Inferior, cultul său cunoaște o difuzare mult mai mare, fiind ilustrat de reliefuri votive din piatră descoperite la Buzadžilar, Hajdar, Kolarovgrad și Nicopolis ad Istrum. Atenția acordată de sculptor detaliilor chipului, dar și a trupului, mă îndeamnă să încadrez cronologic această operă sculpturală pe parcursul secolului al II-lea p. Chr.



#### BIBLIOGRAFIE

- D. Detschew, „Une triade familiale dans la religion des Thraces”, în *Izvestia*, Bulletin de l'Institut archéologique bulgare, Sofia, 18, 1952, p. 52 p. 9-10, fig. 2-3.
- A. Isac, *Monumente votive din castrul roman de la Cășeu (jud. Cluj)*, *Studii de Istorie a Transilvaniei*, 1, 1994, p. 54-58.
- G. I. Kazarow, „Antike Denkmäler in Bulgarien”, în *Izvestia*, 6, 1930-1931 (1932), p. 120, fig. 106
- M. Macrea, „Pretinsa imagine a lui Iupiter Zbelsurdos de la Drobeta”, în *AIȘC*, 5, 1944-1948 (1949), p. 338-343.
- S. Nemeti, *Sincretismul religios în Dacia Romană*, Cluj-Napoca, 2005, p. 256-257, fig. 30.
- L. Ognenova, „Quelques aspects de Bendis sur les monuments de la Thrace”, în *Izvestia*, 12, 1938-1939, p. 84, fig. 3.
- R. Ota, „O încercare de reinterpretare a unui relief descoperit în castrul roman de la Cășeu (jud. Cluj)”, în *Carpica*, 38, 2009, p. 60-64.
- R. Ota, „Statuary group of Jupiter Zbelsurdos”, în C.-G. Alexandrescu (ed.) *Jupiter on your side. Gods and humans in Antiquity in the Lower Danube area*, Bucharest, 2013, p. 198-199, nr. 6.
- J. Perdrizet, „Jupiter”, în Ch. Daremberg, E. Saglio (ed.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, tome III, 1, 1900, p. 699.
- Al. Popa, V. Popa, „Un interesant monument reprezentând pe Jupiter – Zbelsurdos”, în *Îndrumător Pastoral*, 6, 1982, p. 108-110.
- I. I. Russu, „Tracii în Dacia romană”, în *ActaMN*, 4, 1967, p. 85-106.
- D. Tudor, „Iupiter Zbelsurdos à Drobeta”, în *Revista Istorică Română*, 17, 1947, p. 70-79.
- D. Tudor, „Zei Sabazio și Zbelsurdos la Drobeta”, în *Pontica*, 10, 1977, p. 117-127.

## Statuetă reprezentându-l pe Liber Pater, însoțit de Pan și de o panteră



H. max.= 57,5 cm. Marmură de Aphion (Phirgia), în centrul Asiei Mici. Piesa prezintă urme de reparații antice la mâna dreaptă a lui Pan și laba dreaptă a panterei.

Grupul statuar a fost descoperit în anii 1989 și 1990 de către autorul acestor rânduri, în partea de nord-vest a coloniei Aurelia Apulensis (actualmente cartierul Partoș), în cursul unor săpături sistematice, care au dus la dezvelirea a unui complex de cult dedicat zeului vegetației și viței de vie. În antichitate statueta fusese spartă cu bestialitate în 34 de bucăți. Alături de ea mai zăceau alte trei statuete ale aceluiași Liber Pater, două reliefuri, precum și o placă cu o inscripție pentru același zeu. Toate fuseseră sparte intenționat, probabil de către primii creștini, care după „retragerea aureliană” și prăbușirea autorității publice, au profitat pentru a se război cu „idolii păgâni”.

În următorii doi ani laboratorul zonal din Cluj a efectuat restaurarea *pro bono* a grupului statuar. Fragmentele au fost treptat curățite de depunerile calcaroase, care afectaseră cam jumătate din suprafața sculpturală. În urma tratamentului de specialitate s-a constatat că unele zone fuseseră lăsate intenționat ușor rugoase, pe când altele (cum ar fi chipul și corpul lui Liber Pater) au fost atent lustruite. În plus, la microscop s-au descoperit urme de vopsea pe buze, la păr și la frunzele bastonului. Obiceiul lustruirii și vopsirii este bine documentat și în epoca romană. De altfel grupul a fost realizat *ex uno lapide*, dintr-un singur bloc de piatră, ceea ce era o dovadă de maximă virtuozitate din partea sculptorului, mai ales dată fiind complexitatea pozei.

Grupul statuar îl reprezintă pe Liber Pater, flancat de o panteră și de zeul Pan. Conform felului celor vechi de a contempla o operă de artă, atenția privitorului era captată mai întâi de figura centrală. Zeul vegetației este aproape nud, purtând doar o piele de țap, *nebris*, înnodată pe umărul drept. Pe cap el are o cunună de iederă cu fructele sale (*korymbos*), care completează o coafură cu coc la spate, de unde se preling pe umeri două meșe răsucite și ondulate. El se sprijină cu mâna stângă de toiagul învelit în iederă, *thyrsos*, iar în dreapta ține vasul specific cu două toarte pentru băut vin, *kantharos*. Poziția sa este deosebit de elegantă, având greutatea pe piciorul drept, iar membrul inferior stâng, fiind neangajat, este flexat, astfel încât călcâiul piciorului este ridicat de pe sol, ca și cum personajul ar fi pe cale de a pași înainte. În consecință linia șoldurilor este oblică, iar cea a umerilor urmează o înclinație inversă. Poziția membrilor se contrabalansează reciproc, celui inferior drept, tensionat pentru a susține greutatea corporală, i se opune în cruce membrul superior stâng folosit pentru a se sprijini de *thyrsos*. Invers, membrul inferior stâng, elegant flexat, este contabalansat de dreapta îndoită din cot. Această postură era numită în antichitate „*chiasma*”, căci se înscrie în litera grecească „X” (*chi*). Compoziția este închisă de capul întors spre dreapta și ușor înclinat în față. În consecință, linia imaginată care unește fruntea cu piciorul stâng are un traiect în formă de „S”. Această ponderație, caracterizată de un echilibru dinamic, a fost introdusă de sculptorul clasic Polyklet (a doua jumătate a sec. V a. Chr.). În schimb modelajul este inspirat de stilul lui Praxitelles (mijlocul sec. IV a. Chr.), cu forme juvenile și

o carnație molatecă, specifică acestui zeu adolescentin. De asemenea chipul zeului este delicat, de o mare seninătate, cu o privire visătoare (*vultor umidus*).

În mod firesc, urmând privirea zeului, atenția ți se mută la dreapta grupului, unde descoperi că Liber Pater se amuză tachineând o panteră, căreia îi toarnă vin din *kantharos*. Acest joc al unor zei ușor plictisiți de nemurirea lor este iarăși o trăsătură specifică sculpturii clasice târzii de inspirație praxiteliană. În fine, atenția privitorului se mută în cealaltă parte, unde el descoperă un alt aspect anecdotic. Zeul vinului este flancat de „generalul” său, Pan, cel care stârnește „panica” printre dușmani și care conducea alaiul triumfal, *thyassos*. Conform mitului, în acest fel Dionysos a introdus cultura viței de vie din Africa și până în India. Acest adaus este o contribuție a epocii elenistice, ceea ce face din grupul apulens un produs eclectic.

În concluzie, acest grup statuar, de o mare valoare artistică, a fost realizat într-un atelier micro-asiatic (probabil Dokimon, din Phrigia) în prima jumătate a sec. II p. Chr., unde tradiția sculpturală greacă era încă vie. După unele reparații el a ajuns să fie dedicat câteva decenii mai târziu în sanctuarul de sec. III din *colonia Aurelia Apulensis*.

## BIBLIOGRAFIE

Al. Diaconescu, (5) „Un produs eclectic al atelierelor neo-attice din epocă augustică sau hadrianică”, în idem, *Clasicismul în artele minore din Dacia romană*, Cluj-Napoca, 2013, p. 78-101 (cu bibliografia anterioară).



23

Radu Ciobanu

## Hercule – Statuetă votivă anepigrafică



Statueta a fost descoperită accidental, cu prilejul unor excavări masive ale traseului străzii Dacilor din cartierul Partoș de astăzi pentru introducerea unor conducte de canalizare. În momentul descoperirii, piesa fusese spartă în mai multe fragmente, probabil în perioada postromană, însă reconstituirea s-a putut opera fără probleme. Descoperitorul a sustras fragmentele cele mai reprezentative, adică torsul, capul și membrele, în intenția de a le vinde ilegal pe piața clandestină de anticități. Plinta și câteva detalii din membre au fost recuperate de proprietarul unei case din zonă și predate poliției. În cadrul unui flagrant organizat de Poliția de patrimoniu a Județului Alba, au putut fi recuperate integral toate fragmentele piesei și aceasta a fost reconstituită în cadrul Laboratorului de restaurare de la Muzeul Național al Unirii.

Piesa îl reprezintă pe Hercule în varianta iconografică mai cunoscută în terminologia de specialitate drept tipul „Farnese”. Eroul înfățișat deplasându-și parțial greutatea corpului de pe un picior pe altul și pe ghioaga ținută sub brațul stâng are o atitudine meditativă perfect studiată. Podoaba capilară și barba sunt tratate extrem de atent cu cârlionți dispuși simetric ceea ce contribuie la accentuarea echilibrului global al întregii compoziții. Volumetria anatomică este foarte studiată cu detalii de mare rafinament ale mușchilor pectorali și abdominali. Mâna stângă, vizibilă din perspectivă frontală constituie și ea o probă a înaltului meșteșug de care a dat dovadă artizanul pentru că are o alură aproape feminină, cu degetele prelungi, de o mare gingășie. În schimb, partea din spate a statuetei este prelucrată oarecum în grabă. Mâna dreaptă, ce ține la spate merele din

grădina Hesperidelor, este mult mai inabil tratată, fiind mai mică decât cea stângă. De asemenea, volumetria mușchilor dorsali, deși corect reprezentată, este abordată într-un mod mai convențional în raport cu partea frontală. Atributele de detaliu ale eroului, adică pielea leului răpus la Nemeea și ghioaga sunt reprezentate extrem de precis. Se remarcă în chip deosebit pliurile pieii ce atârna pe brațul stâng ca și capul animalului cu anatomia perfect studiată. Există și un detaliu iconografic ce individualizează piesa, anume prezența capului de taur pe care se sprijină ghioaga eroului, în partea inferioară a compoziției. Deși acest detaliu iconografic lipsește în cadrul tipului clasic al lui Hercule Farnese, în lumea provincială, vecină Daciei, acest detaliu se întâlnește totuși relativ frecvent. Analogiile stilistice, trecute în revistă în cadrul unei analize mai ample, au putut aduce la lumină observații extrem de utile în ceea ce privește datarea piesei în timpul epocii lui Hadrian și proveniența probabilă a acesteia dintr-un atelier din Asia Mică.



## Nemesis - Statuetă votivă epigrafică, cu urme de culoare



O piesă de interes deosebit, descoperită în același context cu relieful consacrat lui Marte, este o statueta votivă reprezentând-o pe Nemesis și consacrată de două personaje, necunoscute până acum la Apulum, însă atestate de încă un monument epigrafic adus la lumină cu același prilej, anume o bază de statuie, probabil de bronz, dispărută. Textul votiv este eliptic, lipsindu-i și formularea predicativă finală, singurele elemente cunoscute fiind tocmai numele și statutul celor doi dedicanți: *M(ARCVS) VIBIVS VERINVS EVOC(ATVS) / Q(VINTVS) VALE(RIVS) FELICIANVS SALA(RIARIVS)*.

Primul element al inscripției votive, adică numele divinității aflat în dativ, conform cu regulile declinării substantivelor proprii latine, lipsește, fiind înlocuit de o imagine, deosebit de atent lucrată și vădind detalii stilistice extrem de rafinate. Soclul piesei este acum semicilindric, însă probabil că forma inițială a sa era cilindrică. La un moment dat, probabil atunci când statueta a fost amplasată în sanctuar, soclul original a fost secționat pe diametrul bazei, iar pe latura frontală aplatizată, rezultată prin tăiere a fost scris textul. Acesta este și el poziționat în așa fel încât să poată fi vizibil pe soclu întrucât statueta avea să fie fixată într-o cavitate semicirculară săpată pe fața inferioară a unei plinte aparținând unui alt monument, o bază de statuie probabil de bronz, dispărută acum, reprezentând-o tot pe Nemesis și consacrată tot de *Marcus Vibius Verinus* și *Quintus Valerius Felicianus*. S-ar putea presupune și că statueta, destinată inițial unui ansamblu de cult consacrat lui Nemesis, să-și fi schimbat amplasamentul în cadrul unui alt ansamblu de cult, având în vedere imediata vecinătate a unui edificiu cu structură subterană, probabil un *mithraeum*.

Observațiile stilistice situează piesa în rândul unor mici capodopere ale artei provinciale din Dacia. Zeița este reprezentată în picioare, înveșmântată într-o *stola*, drapată amplu, ale cărei falduri coboară drept până jos, punând în valoare volumetria formelor anatomice. În mâna dreaptă, îndoită în față, ține faldurile înfășurate ale veșmântului, în vreme ce cu stânga, distrusă la nivelul antebrațului, sprijină atributul caracteristic, anume *tignum*-ul. Lângă piciorul drept mai este vizibil o parte din corpul unui grifon, având distruse laba dreaptă, ce se sprijinea pe o sferă, și capul. Ceea ce reține atenția privitorului este însă chipul zeiței, un adevărat portret de aparat, având ochii ușor exoftalmici, particularitate stilistică ce se regăsește și la alte câteva piese de la Apulum, și care a fost pusă în legătură cu artizani veniți aici din Asia Mică, a căror activitate se face intens remarcată în special începând cu epoca Severilor, manifestându-se sporadic până în a doua jumătate a sec. III d. Chr. Detaliile feței sunt atent proporționate, iar pe creștet poartă o diademă subțire deasupra căreia sunt vizibile buclele părului, ale cărui șuvițe sunt prinse la ceafă. Piesa a fost și ea colorată, la fel ca relieful lui Marte, însă urmele de pigment sunt mult mai șterse. Sunt vizibile însă, în cazul unei examinări atente, urme de roșu-bordeaux pe șuvițele de păr ale capului și pe anumite porțiuni din veșmânt ca și pe aripile grifonului. Probabil că faldurile verticale ale veșmântului și cingătoarea petrecută sub nivelul sânilor, erau colorate distinct, probabil în albastru ultramarin, însă în momentul de față urmele sunt extrem de șterse și ceea ce a rămas vizibil acum pot fi particule de calcar și pământ imposibil de înlăturat.

Având în vedere execuția stilistică a piesei, o capodoperă a statuarei provinciale din Dacia, precum și transformările suferite, se poate presupune că statueta nu a fost menită numai unei manifestări votive, legată strict doar de zona sacrului, ci și unei „expuneri”, pentru a fi admirată din pură încântare vizuală. Afișarea la loc vizibil a numelor și statutului donatorilor, în afară de rigorile acțiunii votive în sine, comune tuturor celor ce solicitau sprijinul divin, poate căpăta în cazul de față și conotațiile unei bucurii estetice ce se dorea a fi împărtășită de către cei doi pur și simplu admirației publice, dincolo de încărcătura sacră evidentă în astfel de împrejurări.



#### BIBLIOGRAFIE

- R. Ciobanu, G. Bounegru ed., *Scrisul la Apulum. Catalog de expoziție*, Alba Iulia, 2012, nr. 20, p. 43-44.  
 A. Marinucci, „La maison de Diane (Architecture et pavement)”, în *Ostia, port et porte de la Rome antique*, édit. J.P. Descoedres, Geneve, 2001, p. 239, n. 33, 34.  
 Al. Diaconescu, *Statuaria majoră în Dacia romană*, II, Cluj-Napoca, 2002, nr. cat. 42, p. 127-131.



25

Radu Ota

## Statuetă votivă a zeului Mercurius



În anul 2003 patrimoniul muzeului s-a îmbogățit prin achiziționarea unei statuete votive din bronz, cu patină verzuie (H – 17,8 cm), care-l reprezintă pe zeul comerțului și mesagerul zeilor în același timp, în lumea greco-romană, Hermes – Mercurius. Provine din cimitirul Maieri, care a suprapus parțial necropola sudică romană de pe Dealul Furcilor – Podei și unul din cartierele celui de-al doilea oraș de la Apulum, *municipium Septimium Apulense*. Este vorba despre o piesă cu o valoare artistică înaltă, turnată în tehnica cerii pierdute, undeva într-un atelier din Occidentul roman, probabil din zona Peninsulei Italice.

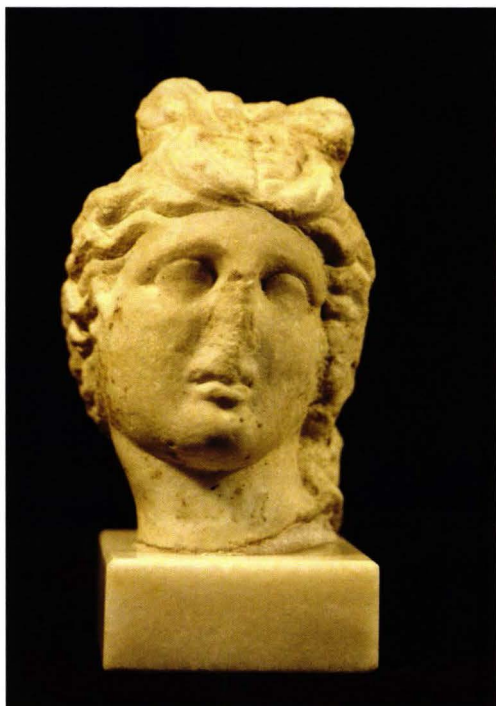
Hermes-Mercurius era, aşadar, zeul comerţului şi mesagerul zeilor în lumea greco-romană. Avea şi valenţe funerare, divinitatea însoţind sufletele defuncţilor în Infern. Nu se mai păstrează soclul, caduceul şi un capăt al mantiei. Zeul este redat în seminud, cu privirea spre stânga, îmbrăcat cu o mantie (*chlamys*) prinsă pe umărul drept cu o fibulă, care-i acoperă parţial torsul, spatele şi umărul stâng. Pe cap ar fi trebuit să poarte o pălărie cu boruri şi aripioare (*petasus*), dar în acest caz se observă doar aripioarele. În mână dreaptă are o pungă cu bani (*marsupium*), iar în cea stângă ar fi trebuit să țină bastonul cu aripi şi şerpi încolăciţi (*caduceus*). Divinitatea are o postură elegantă, plină de graţie, greutatea corpului sprijinindu-se pe piciorul drept, în timp ce stângul este ușor îndoit şi adus în spate. Avem în faţă imaginea unui bărbat viril, care degajă forţă şi siguranţă.

Analogiile acestui tip iconografic sunt destul de numeroase atât în Dacia, cât şi în lumea romană. În colecţiile muzeului din Alba Iulia se mai păstrează o statueta de bronz asemănătoare cu cea prezentată de noi, mai scundă, dar şi cu câteva părţi lipsă. O altă statueta, descoperită la Ilişua (jud. Bistriţa-Năsăud) are modul de tratare a mantiei asemănător cu al statuetei noastre. Alte analogii se regăsesc în descoperirile din Gallia de la Augusta Treverorum, Rouen, Paris – rue Cujas şi Jardin du Luxembourg. Datorită modului în care sunt tratate faldurile mantiei (*chlamys*), consider că statueta poate fi încadrată cronologic în sec. II p. Chr., mai precis în perioada dinastiei Antoninilor. Prototipurile sculpturale ale statuetelor lui Mercurius sunt de căutat în operele şcolilor sculpturale greceşti clasice ale lui Policlet şi Lysip.

## BIBLIOGRAFIE

- M. Bărbulescu, *Interferenţe spirituale în Dacia romană*, ed. a II-a, Cluj-Napoca, 2003, p. 261.  
 J. Bonnet, Ph. Carbonnières, L. Faudin, P. Forni, G. Garriga, N. Morand – van Hecke, Ph. Velay, *Les bronzes antiques de Paris*, Paris, 1989, p. 83-85, 88, nr. 18, 20.  
 E. Espérandieu, H. Rolland, *Bronzes antiques de la Seine-Maritime*. XIII esupplément a „Gallia”, Paris, 1959, p. 30-31, Pl. XI, 26, 28.  
 A. Ferrari, *Dicţionar de mitologie greacă şi romană*, Bucureşti-Iaşi, 2003, p. 422-424, 546.  
 H. Menzel, *Die römischen Bronzen aus Deutschland*, II, Trier, Mainz, 1966, p. 16-17, 19, nr. 30, 32, 36, Taf. 16, 18.  
 V. Moga, „Mercurius la Apulum”, în *Apulum*, 41, 2004, p. 253-258, Fig. 1a-c.  
 L. Ţeposu-Marinescu, C. Pop, *Statuete de bronz din Dacia romană*, I, Bucureşti, 2000, p. 38-39, nr. 20, pl. 17; p. 49, nr. 38, pl. 22, p. 50.

## Cap de statueta votivă a lui Apollo Belvedere



Opera sculpturală a fost descoperită întâmplător, în 28 martie 1900, la 150 m sud de Palatul Guvernatorilor celor trei Dacii (*Praetorium Consularis*), aflat în Orașul de Jos, la est de actuala cetate habsburgică, și a fost achiziționată de primul custode și director al Muzeului din Alba Iulia, Adalbert Cserni. Este vorba despre capul unei statuete votive a lui Apollo (nr. Inv. R794; H - 12,40 cm, l - 7,50 cm), care ne amintește de celebra statuie romană numită Apollo Belvedere, păstrată la Muzeul Vaticanului. Aici zeul este înfățișat trăgând cu arcul în șarpele Pyton sau în galii care-i vandalizează sanctuarul din Delphi, în anul 279 a.Chr. De asemenea, și această operă păstrată la Muzeul Vaticanului este la rândul ei o copie după o celebră statuie din bronz atribuită celebrului sculptor grec Leochares, care a activat spre sfârșitul sec. al IV-lea a.Chr.

Apollo este unul din cei mai importanți zei din panteonul greco-roman. Divinitate a luminii, a soarelui, patron al artelor frumoase și ocrotitor al cetăților, Apollo se ocupă cu prevestirea viitorului fiecărei persoane în parte, atribut care-i conferă o însemnătate de prim rang în rândul zeilor olimpici. Zeul are capul ușor înclinat, întors spre stânga. Privirea are trăsături efeminate, specifice imaginilor apolinice. Sculptorul respectă proporțiile trăsăturilor faciale. Arcadele sunt elegant redată, prin profilaturi intense. Coafura constă din meșe paralele redată prin incizii, două șuvițe fiind înnodate pe creștetul capului, la fel ca la mai toți adolescenții greci, dar și din alte șuvițe prinse într-un coc la spate. O asemenea statueta putea fi păstrată în altarul domestic (*lararium*), alături de ceilalți zei protectori ai familiei, Larii și Penații, sau oferită ca ofrandă la sanctuarul divinității.

Tipul iconografic „Apollo Belvedere” este cel mai cunoscut din toată iconografia zeului dar, în mod paradoxal, cel mai puțin păstrat în operele sculpturale cu imaginea sa. Mai cunoaștem deocamdată doar trei reprezentări ale lui Apollo Belvedere în lumea romană, și anume, două capete de statui lucrute în marmură, de la muzeele din Basel și Köln și unul din calcar, recent descoperit la Biertan (jud. Sibiu).

Marmura din care a fost lucrată piesa se aseamănă cu cea a altor sculpturi descoperite la Apulum, asupra cărora au fost efectuate analize petrografice. Astfel este posibil să avem de-a face cu opera unui artist grec din Asia Mică, de unde provin multe opere sculpturale aflate în colecțiile Muzeului Național al Unirii Alba Iulia. Piesa se datează în epoca Antonină, cândva pe la mijlocul sau a doua jumătate a sec. al II-lea p.Chr., datorită rafinamentului execuției, ilustrat prin respectarea volumelor.



## BIBLIOGRAFIE

- A. Csemi, A (*Belvederi*) *Apollon márvány másolata apulumban*, *ATÉ*, 11, 1902, p. 20-23.  
 Al. Diaconescu, *Statuaria majoră în Dacia Romană*, I, Cluj-Napoca, 2005.  
 A. Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, București-Iași, 2003.  
 P. Grimal, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, București, 2001.  
 H. W. Müller, B. Schwaighofer, M. Benea, I. Piso, Al. Diaconescu, „Provenance of Marble Objects from the Roman Province of Dacia”, în *JÖAI*, 66, 1997, p. 431-454.  
 R. Ota, „O copie a lui Apollo din Belvedere descoperită la Apulum”, în *Apulum*, XLIII/1, 2006, p. 231-237.  
 R. Ota, *De la canabele legiunii a XIII-a Gemina la Municipium Septimium Apulense*, Alba Iulia, 2012.  
 L. de Ronchaud, „Apollo”, Ch. Daremberg, E. Saglio (eds), *Dictionnaire des antiquité grecques et romaines*, tome I, 1, 1877.  
 Al. Gh. Sonoc, M. Chiriac, „Brief comments on some Roman provincial sculptures from the Sibiu County”, în C.-G. Alexandrescu (ed.) *Cult and Votive Monuments in the Roman Provinces. Proceedings of the 13th International Colloquium on Roman Provincial Art. Bucharest – Alba Iulia – Constanța, 27th of May – 3rd of June 2013 – within the framework of Corpus Signorum Imperii Romani*, Cluj-Napoca, 2015.



## Geniul Abundenței - Relief votiv anepigrafic



Un relief votiv consacrat unui Geniu al Abundenței, constituie o prezență oarecum aparte întrucât mesajul votiv este transmis doar prin intermediul unei imagini ale cărei detalii devin însă extrem de interesante la o analiză atentă.

Textul nu a mai apucat să fie scris deși i se rezervase locul obișnuit în partea inferioară a reliefului. Și din pricina acestei absențe piesa a fost interpretată sensibil diferit de către cei care s-au oprit asupra ei, fie drept un Geniu al Navigatorilor (*Genius Nautarum*), fie un Geniu al Abundenței, deși identificările nu se exclud nicidecum, ci, dimpotrivă, se completează una pe cealaltă. Pentru a stabili cât mai exact detaliile iconografice legate de acest tip de divinitate trebuie avute în vedere câteva repere esențiale, eșalonate în timp. Se știe de pildă că în perioada republicană, între anii 60 și 50 î. Hr., o serie de denari emiși de *Cornelius Lentulus Spinther* și *Cornelius Lentulus Marcellinus* au pus în circulație tocmai tipul iconografic al Geniului, ce avea să fie consacrat ulterior. Este vorba de un personaj tânăr, imberb, stând în picioare și ținând în mâna stângă un corn al abundenței, iar în dreapta o *patera* cu care aduce libații. O serie de statui monumentale ilustrează fidel tocmai acest tip de reprezentare, cu minime variații de detaliu. Dintre acestea, pot fi amintite, de pildă, și două piese de la Palatul Conservatorilor din Roma, inspirate de modele elenistice, larg răspândite și dezvoltate în mediile cultivate romane. În afara celor trecute în revistă aici ar mai fi de adăugat și faptul că multe dintre asociațiile profesionale, așa numitele *collegia*, erau puse sub ocrotirea câte unui geniu al profesiei sau meșteșugului practicat de către membrii săi. Motivul decurgea și dintr-o înțelegere oarecum particulară a

sensului îndatoririlor unui asemenea tip de divinitate: *genius* era socotită și puterea sacră a oricărui zeu sau zeițe, asimilabilă deseori cu termenul de *numen*. În acest context navigatorii erau chiar privilegiați pentru că activitatea lor putea fi deseori asociată unui joc imprevizibil cu forța naturii deseori potrivnică și sprijinul unei divinități care să o stăpânească.

Pe piesa în discuție de la Apulum, Geniul apare înfățișat exact conform tipologiei consemnate mai sus. În plus, personajul este reprezentat într-o ipostază caracteristică, cunoscută mai ales sub numele italian de *contraposto*, și care se referă la surprinderea momentului aflat la limita mișcării cu repaosul, adică la deplasarea greutății corpului de pe un picior pe altul.

În ceea ce privește sensul simbolic al mesajului votiv al piesei există câteva elemente de detaliu care sunt deosebit de sugestive. În dreapta jos a câmpului compozițional este reprezentat un bărbat stând în picioare într-o ambarcațiune fără catarg, probabil una din categoria navelor de mici dimensiuni, cu catarg mobil, folosite mai ales în halaj. De la bun început editorul inițial al piesei a avut în vedere un *Genius Nautarum* tocmai datorită acestui detaliu, iar identificarea aici a unui Geniu al Abundenței, propusă ulterior, nu contrazice deloc această ipoteză, ci o completează cu o nuanțare iconografică mai exactă, în acord cu reprezentările cunoscute de acest tip. În situația absenței textului imaginea oferă prin detaliul iconografic situat în dreapta jos a compoziției, tocmai elementul cheie ce indică cel sau cei care consacră piesa, un navigator sau, prin extrapolarea prezenței

sale la o categorie distinctă, o asociație de navigatori, un *collegium* așadar, atestat deseori epigrafic la Apulum. Mai este însă un fapt ce merită o observație specială, care ține de data aceasta de un anume automatism vizual involuntar, explicat și analizat pe larg abia în epoca modernă. Este vorba de un fapt banal în aparență care ține de felul în care privirea umană percepe în general o compoziție figurativă sau geometrică, mai exact semnătura artistului care o realizează, aflată invariabil în colțul din dreapta jos. Aceasta nu apare în stânga sau în oricare alt loc pentru simplul motiv că ochiul parcurge involuntar câmpul compozițional al unui tablou sau al unui relief sculptural oarecare din centru către colțul drept al acestuia.

Raportând acest mecanism vizual explicat pe scurt aici, la relieful votiv consacrat Geniului Abundenței, avem un răspuns cât se poate de limpede asupra prezenței exact în acel loc al reprezentării simbolice a dedicantului. Firește că la vremea respectivă artizanii obișnuiau rareori să-și semneze lucrările, din simplul motiv că rolul lor era structural sortit atunci anonimatului, însă comanditarii, cei care plăteau execuția pieselor, indiferent de caracterul lor, urmăreau tocmai ieșirea din acest anonimat, din motive ce nu mai trebuie explicate. În textele votive aceștia sunt clar menționați și pentru simplul motiv că zeul trebuia să știe dacă cel care i-a solicitat sprijinul și l-a obținut apoi în chip simbolic, își duce îndatorirea sacră până la capăt sau nu.

## BIBLIOGRAFIE

- E. Zefleanu, „Note epigrafice din Apulum”, în *Apulum*, 3, 1949, p.170-179.  
R. Ciobanu, „Divinitați acvatice la Apulum: considerații iconografice și probleme de stil”, în *Apulum*, 45, 2008, p. 54-60

## Marte – Relief votiv epigrafic, colorat



Relieful votiv consacrat lui Marte a fost descoperit recent în cadrul unei încăperi adosate unui edificiu cu structură subterană. Încăperea în chestiune, probabil o amenajare ulterioară epocii romane, fusese adosată unui edificiu cu o structură subterană, evocând limpede din punct de vedere planimetric un *mithraeum*, din care a fost degajată însă doar o jumătate. Cercetările arheologice au avut loc în 2011, în interiorul perimetrului de sud-vest al castrului Legiunii a XIII-a Gemina.

Alături de alte piese de mare rafinament artistic, relieful în discuție constituie o raritate, cel puțin pentru Dacia romană, din mai multe puncte de vedere. Textul, conform schemei de lectură cunoscute și cu unele particularități de scriere ce vor fi explicate, se prezintă în felul următor: *AVR(ELIVS) MARTIANVS SECVN/DA RVDIS POSV(I)T V(O)T(VM) L(I)B(ENS)*. Traducerea, cu minime completări ale elementelor eludate, este: *Aurelius Martianus, arbitru (sau antrenor ?) de gladiatori (secunda rudis) a pus ofranda cu bucurie (sau de bunăvoie)*.

Există câteva elemente lipsă în cadrul textului ce se cer explicate pe scurt, unul dintre acestea înlocuit, așa cum am observat, de imaginea zeului căruia piesa i-a fost consacrată. Așadar primul element al enunțului votiv nu apare în text, adică cel conținând numele divinității aflat în cazul dativ, conform regulilor de redactare menționate. În situația de față textul ar fi trebuit să înceapă cu numele zeului Marte, deci un substantiv propriu de declinare a III-a, ce ar fi avut aici forma *Marti*. Numele dedicantului conține o eroare de scriere, *cognomen*-ul fiind scris *AMRTIANVS*, în loc de *MARTIANVS*. Acesta are și el o semnificație aparte căci derivă nemijlocit din numele zeului căruia îi este dedicată piesa. Traducerea numelui *Aurelius Martianus* ar fi așadar Aurelius „al lui Marte”, sau mai exact, cu completarea de rigoare, Aurelius „Cel iubit de Marte”, sau Aurelius



„Cel Ocrotit de Marte”. Apoi formularea predicativă de încheiere conține un soi de abreviere mai puțin obișnuită întrucât conține verbul *POSVIT*, însă una dintre litere, V, este scrisă de două ori, a doua oară constituind abrevierea pentru *VOTVM*. Mai departe, cuvântul *LIBENS* este și el abreviat, sub forma *LB*, cele două litere fiind scrise în ligatură verticală. Piesa constituie însă o raritate artistică extrem de interesantă, cel puțin pentru Dacia romană, pentru faptul că fusese colorată, urmele pigmentilor folosiți fiind vizibile cu claritate. Zeul este reprezentat în picioare, sugerând limpede momentul inițial al deplasării corpului de pe un picior pe altul. Zeul ține în mână dreaptă o lance cu vârf supradimensionat, iar la picioare un scut. Părul este colorat cu galben, iar ochii sunt extrem de clar conturați cu negru, accentuând o veritabilă notă de expresionism „avant la lettre”, asupra căreia ne vom opri. Pe cap are un coif de tip italic peste care se distinge botul stilizat ușor supradimensionat al unui cap de leu, de la „*exuvia leonis*”. Torsul este protejat de o platoșă fixă, de paradă (*lorica graeca*) de care sunt prinse lambrechinuri ce coboară până la genunchi. Fundalul este colorat în roșu cu accente de albastru ultramarin, brațele și picioarele până la nivelul încălțărilor, sunt în brun închis, iar mantia și detaliile scutului sau ale lancei sunt colorate cu roșu. În jurul gâtului poartă un colan colorat cu negru, probabil un *torques*, iar pe umărul drept e vizibilă o fibulă ce prinde pliurile unei mantii care coboară însă drept, până sub nivelul genunchilor. Stilul este fără îndoială provincial, cu câteva disproporții evidente ale detaliilor în raport cu întregul compoziției, cum ar fi de pildă lancea cu vârful extrem de accentuat reprezentat, sau botul de la *exuvia leonis* de pe creștetul capului. Am detaliat

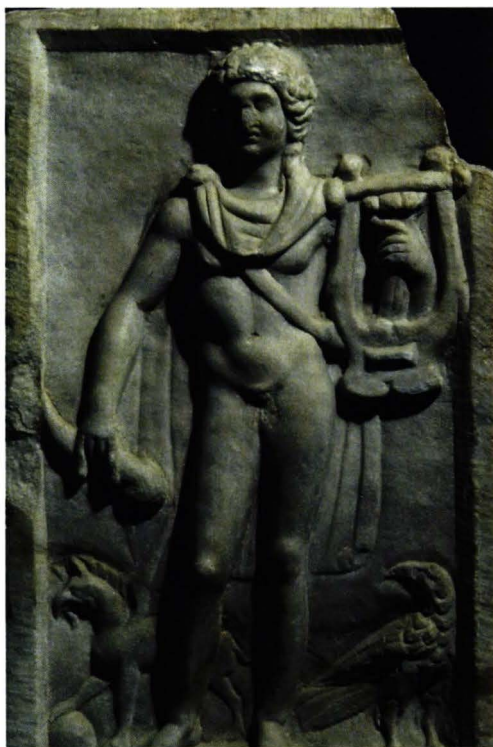
descrierea imaginii zeului pentru că este prima reprezentare figurativă a lui Marte din cadrul pieselor votive de la Apulum și mai ales pentru că scoate în evidență o serie de trăsături aproape „personalizate” puse în valoare prin culorile folosite. În primul rând sunt de remarcat pletele colorate în galben, fapt ce constituie din capul locului aproape o ciudățenie. Avem așadar de-a face cu un Marte blond, eventual germanic sau celtic? Întrebarea oricât de bizară ar putea părea la prima vedere, merită a fi pusă cu atât mai mult cu cât există deja o inscripție votivă descoperită la Drâmbăr, lângă Apulum, consacrată tocmai unui Marte celtic, *Mars Toutaticus*, epicleza aceasta, derivată din numele unui binecunoscut zeu celtic, *Toutatis*, fiind la rândul ei o raritate pentru repertoriul epigrafic latin, cel puțin pentru această zonă a imperiului. Dar pe lângă acestea este extrem de important de observat aici un detaliu figurativ caracteristic portretisticii celtice, anume prezența, aproape constantă, a unui colan sau *torques*, purtat la gât, și care la relief în discuție apare clar conturat și colorat cu negru pentru o evidențiere cât mai vie. În sfârșit, în afara tuturor acestor detalii semnificative, aproape tot atâtea indicii etnice limpede exprimate cromatic, portretul lui Marte stârnește interes și din cauza expresivității ochilor, conturați și ei cu negru, având genele extrem de accentuate. Situându-ne în perspectiva istoriei artelor, se poate spune că se găsesc aici adevărate elemente definitorii ale unui veritabil expresionism „avant la lettre”, care aveau să fie îndelung evaluate și studiate, atât formal, dar mai ales cromatic, mult mai târziu, în cadrul unui curent artistic celebru în primele decenii ale secolului al XX-lea.

#### BIBLIOGRAFIE

- R. Ciobanu, G. Bounegru (ed.), *Scrisul la Apulum, catalog de expoziție*, Alba Iulia, 2012, nr. 25, p. 50-51.  
 R. Ciobanu, „Marte celtic în Dacia Romană – elemente de epigrafie, de istorie comparată a religiilor și de iconografie”, în *Apulum*, XLIII/1, 2006, p. 199-211.  
 R. Ciobanu, „Mars Gaulois en Dacie Romaine”, în *Les Etudes classiques*, 76, 2008, p. 65-82.



## Relief votiv epigrafic consacrat lui Apollo



Lui Apollo îi mai este consacrată la Apulum o piesă excepțională, atât prin împletirea mesajului scris cu imaginea votivă, cât și prin execuția stilistică a acesteia. Mesajul textului, scris pe două rânduri în partea inferioară a reliefului, se prezintă în felul următor: *Deo Apollini pra(e)stantissimo / Aur(elius) Vitalis pro se suisq(ue) v(oto) l(ibens) p(osuit)*

Traducerea ar fi: Zeului Apollo Întâistătorul (Praestantissimo) Aurelius Vitalis a pus ofranda cu bucurie (sau de bunăvoie), pentru sine și ai săi.

Formularea eliptică *pro se suisque* înlocuiește pe cea completă, cunoscută mai ales sub forma *pro salute sua et suorum*. Ceea ce interesează însă mai mult analiza de față este epicleza *praestantissimo* ce însoțește numele zeului și care provine dintr-un verb, *praesto-are, praestiti, praestitum*, (format ca *prae+stare*) având în latină sensuri multiple, unul dintre ele însemnând „a fi înaintea tuturor”, „a ieși în evidență etc...”.

De aici a derivat apoi în toate limbile cu fond lexical latin, așadar și în română, substantivul „prestanță”. Așadar sensul indicat de epicleza în discuție este în direcția unui zeu, Apollo, aflat „înaintea” sau deasupra altora aflați în universul sacru, iar această ierarhie simbolică este sugerată extrem de limpede prin imaginea ce însoțește textul. Imaginea presupune câteva observații demne de atenție. Zeul este înfățișat nud, cu o mantie scurtă prinsă cu o fibulă pe umeri, ținând în mâna stângă lira, instrumentul muzical de care era nedespărțit. În mâna dreaptă ține un obiect alungit și ușor curbat, asemănător unui *plectrum*, un fel de lamelă cu mâner, din metal, os sau corn, cu care se ciupeau coardele instrumentului muzical, de multe ori atașat acestuia cu un fir de lână sau cânepă. La picioare apar în stânga un grifon cu laba din față sprijinită pe o sferă, iar în dreapta un corb sau un vultur, cu aripile strânse și capul întors înapoi. Pe de o parte, grifonul cu sfera constituie însă un atribut vizual caracteristic zeiței Nemesis sau Fortunei, în vreme ce corbul este pasărea vestitoare a lui Mithras, după cum vulturul este prin excelență cea a lui Iupiter. Există așadar o alunecare deliberată de sensuri simbolice în

această reprezentare a lui Apollo, unul dintre acestea asociat lui Nemesis, pe de o parte, și lui Mithras sau Iupiter, pe de altă parte. Prin această alăturare de simboluri artizanul sau comanditarul piesei au dorit să scoată în evidență exact ceea ce textul o spune foarte limpede: Apollo *praestantissimus*, adică cel situat, din punct de vedere al rolului și importanței sale înaintea, sau deasupra, altor zei și zeițe, ca de pildă Nemesis, Fortuna sau Mithras și Iupiter. Prin imagine așadar se accentuează ideea exprimată concis în text, cele două moduri de a comunica fiind într-o complementaritate aproape perfectă. Și în acest caz, ca și în cel examinat înainte, este vorba de fapt de alcătuirea unei ierarhii extrem de personale a celui ce consacră piesa. Numai că acum motivul unei asemenea alcătuirii simbolice nu ne mai este atât de bine cunoscut întrucât explicațiile posibile nu mai sunt atât de clar conturate. Poate fi vorba, în lipsa altor detalii semnificative, de o opțiune pură și simplă pentru un zeu extrem de popular printre greci sau printre romanii mari admiratori ai culturii și valorilor elenistice, așa cum era Apollo.

---

#### BIBLIOGRAFIE

Ioan Piso, IDR III/5, 2001, nr. 33, p. 28-29 cu bibliografia completă a monumentului.

## Relief mithraic

Relieful reprezentând tauroctonia mithraică e unul dintre cele mai vechi piese romane descoperite pe teritoriul orașului roman Apulum. Piesa a fost descoperită în epoca habsburgică, probabil la sfârșitul secolului XVIII, când, datorită marilor construcții edilitare din Alba Iulia, ruinele celor două orașe din Apulum au fost afectate în mod sever. Din această perioadă avem și primele descoperiri arheologice documentate de pe teritoriul fostei colonii Aurelia Apulensis (azi zona Partoș). Numeroase construcții domestice, private sau mari edificii publice erau descoperite întâmplător, decorate cu mozaicuri bogat ornamentate. Printre descoperirile din epocă e important să menționăm cea a unui mithraeum descoperit de Franciscus Kaftal în Partoș, descris cu multe detalii de Antal Bartalis în 1787. Relieful compozit cu trei registre era găsit probabil tot în această perioadă. Prima atestare a piesei provine de la Peter von Köppen, arheolog din Rusia care a descris mai multe piese mithraice din Apulum adunate în noul muzeu al episcopului Ignác Batthyány, fondat în anul 1798.

Relieful și celelalte monumente mithraice din Batthyaneum au devenit atracții turistice și culturale pentru călători și cercetători străini din secolul XIX, mulți dintre ei –



printre care și arheologul francez, Jean-Baptiste Félix Lajard – au vizitat Alba Iulia pentru a vedea aceste monumente notabile și bine cunoscute peste tot în Europa. Piesa a intrat în custodia muzeului albaulian de la începutul existenței acestuia. Muzeul deschis în 1888 avea numeroase piese mithraice de mari dimensiuni.

Relieful de față este cel mai mare relief mithraic compozit cu trei registre descoperit vreodată pe teritoriul orașului Apulum și în Dacia romană. Relieful făcut din marmură de Bucova intră în categoria reliefurilor de mari dimensiuni (1,20 × 1,00 × 0,08 m), probabil folosit ca relief central într-un mithraeum. Neinscripționat, relieful era probabil donația unui membru bine cunoscut din grupul mithraic care se întrunea ocazional în sanctuar. Posibil ca numele donatorului să fi fost menționat și pe altarul central,

sau era pictat pe relief – acestea de obicei erau colorate. Relieful reprezintă o variantă locală a narativei mithraice, cunoscută din majoritatea provinciilor dunărene și nu numai. Narativa prezentată pe relief începe în partea dreaptă a registrului central unde este prezentat Saturnus într-o grotă mitică, dormind și visând. În visul lui Saturnus – prezentat pe relief seminud, în vestimentația romană, clasică – apare Mithras Petrogenitus, un tânăr născut din stâncă, ținând făclii în amandouă mâinile. Mithras apare ca un element un personaj exotic, neobișnuit, orientalizat. Narativa pictată se continuă în registrul superior, unde în partea stângă apare Sol/Helios în bigă, mai târziu, întâmpinând pe tânărul Mithras Sagittarius în miracolul izvorului (Fons Perennis). În scena următoare vedem un om care bea apă din izvorul miraculos. Următoarea scenă reprezintă combinarea mai multor scene mithraice: taurul în casă (sau cort) apare aici împreună cu reprezentarea celor șapte altare și arca taurului. În scena următoare apar doi bărbați – probabil dadoforii cu un animal domesticit – care păzesc taurii. Registrul superior se termină cu scena când Mithras observă taurul (apar doi tauri în biga lui Luna ținând un bici). Narativa mithraică se continuă iarăși în registrul central, în partea stângă a acestuia, unde apar scene din narativa de „luptă” a lui Mithras cu taurul. Relieful apulens prezintă doar scena lui Mithras Taurophoros și Mithras pe taur, cunoscute și din reprezentări statuare din provinciile dunărene. Lupta lui Mithras cu taurul se desfășoară în scena centrală a reliefului, cu Tauroctonia. Mithras este reprezentat aici iarăși în vestimentația persană (cu bonetă frigiană, hlamidă în mișcare și tunică scurtă, dar fără bracca persica, pantaloni) ține

pumnalul lui la gâtul taurului, uitându-se spre dreapta, unde – după canonul iconografic obișnuit – apare bustul lui Sol. În acest caz, bustul lui Sol și Luna nu apar în registrul central, fiind deja reprezentați în registrul superior. Scena tauroctoniei reprezentând un motiv tipic greco-roman al sacrificiului este vegheată de cei doi dadofori, Cautes și Cautopates, amândoi ținând două făclii în mână, și de un șarpe, un câine, un leu și un krater – elemente tipice pentru reprezentări pe reliefuri mithraice din zona danubiană. Narativa mithraică se termină în registrul inferior, cu reprezentarea mai multor scene. Primul – probabil scena banchetului mithraic cu Sol și Mithras – azi lipsește. Scena centrală reprezintă quadriga lui Helios/Sol urcând spre cer cu Mithras. Ultima scenă reprezintă un personaj misterios în poziția de *adoratio*, probabil Arimanius sau Aion, alegorie/reprezentarea divină a timpului și al ciclicității.

Limbajul iconografic al reliefului face parte dintr-o narativă complexă, în care astronomia, astrologia, orfismul și platonismul din secolele I-II. d. Chr. jucau un rol esențial. Relieful reprezintă o poartă între lumea reală și cea de dincolo, lumea fizică și sfera sufletelor. Fiind elementul central al sanctuarului, relieful – împreună cu restul elementelor din sanctuar – era un ghid spiritual vizual.

#### BIBLIOGRAFIE

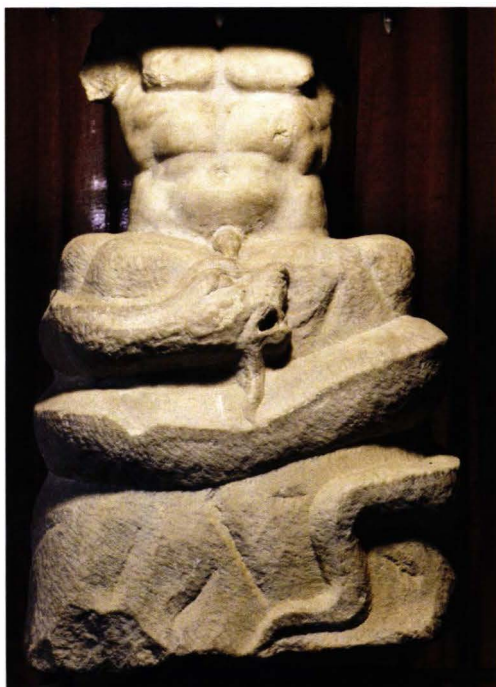
- Sicoe, G., *Die Mithräischen Steindenkmäler aus Dakien*, Cluj-Napoca, 2014, 157-159, cat. nr. 40.  
 Szabó, Cs., „The cult of Mithras in Apulum: communities and individuals” în: Zerbini, Livio (ed.), *Atti del convegno „Il. International conference on Roman Danubian provinces”*, 2015, 403-418.



31

Szabó Csaba

## Mithras Petrogenitus



Statuia de dimensiuni mijlocii reprezentându-l pe Mithras Petrogenitus (cel născut din stâncă), s-a păstrat doar fragmentar (50 x 33 cm), întrucât capul și cele două brațe ale divinității nu se mai păstrează. Piesa a fost descoperită în epoca habsburgică, probabil la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când, datorită marilor construcții edilitare din Alba Iulia (de exemplu, construirea mării fortificații bastionare sau a portului din Partoș), ruinele celor două orașe din Apulum au fost afectate în mod sever.

Din această perioadă avem și primele descoperiri arheologice documentate de pe teritoriul fostei *Colonia Aurelia Apulensis* (azi zona Partoș, 2,2 km sud de fortificația modernă). Numeroase construcții domestice private sau mari edificii publice descoperite întâmplător erau decorate cu mozaicuri bogat ornamentate. Printre descoperirile din epocă e important să menționăm un mithraeum descoperit de Franciscus Kaftal în Partoș, descris cu multe detalii de Antal Bartalis în 1787. Multe descoperiri importante erau atestate și descrise de Giuseppe Ariosti și pentru fostul teritoriu al *Municipium Septimium Apulense*, care, în mare parte, a fost distrus când s-a construit fortificația bastionară de secol XVIII. Proveniența și locul descoperirii piesei nu sunt cunoscute. La începutul secolului al XIX-lea, piesa se afla deja în colecția arheologică din Batthyaneum, unde a fost descrisă de mai mulți cercetători străini care au vizitat Alba Iulia, mai ales pentru a consulta piesele mithraice din Apulum. Piesa a intrat în colecția muzeului din Alba Iulia datorită activității lui Cserni Béla, fondatorul muzeului actual.

Piesa reprezintă o ipostază bine cunoscută din mitul lui Mithras, zeu roman cu nume persan, apărut pe piața religioasă romană în epoca lui Nerva sau Traian. Statuia reprezintă scena nașterii din stâncă a divinității (*petrogenitus*), numită și ca *natura divinității (natura dei)*, un motiv des întâlnit în mitologiile din Orient. Scena apare des și pe reliefuluri compozite de mari dimensiuni, fiind unul dintre momentele cele mai des reprezentate din narativa mithraică.

Divinitatea este reprezentată în forma unui tânăr athletic, în nuditate idealizată până la vintrele zeului, genitalia masculină fiind redată doar schematic. Stânca este redată sumar, reprezentată de un bloc monumental de piatră, marcată rar cu fisuri și textura pietrei. Piatra mitică – reprezentarea pământului primordial – este înconjurată de un șarpe care, în acest caz, are un cap neobișnuit de bine elaborat, purtând și o barbă. Iconografia arată asemănări cu șarpele malefic din larariile din Pompeii, pictate pe zidul diferitelor case, astfel că iconografia zeului petrogenitus are aspecte canonice din arta greco-romană. Deși capul zeului lipsește, analogiile din Apulum și Dacia romană sugerează că divinitatea era redată frontal, cu ochii puternic marcați, în chipul unui tânăr fără barbă. În cele două brațe Mithras ține de obicei un pumnal și o făclie; în cazul prezentului monument, din păcate, acestea nu s-au mai păstrat.

Statuia lui Mithras Petrogenitus stătea de obicei la intrarea sanctualelor mithraice în pronaos, lângă ușa navei centrale. Deși din cele două orașe din Apulum cunoaștem azi cinci reprezentări statuare a lui Mithras

Petrogenitus – cea mai mare colecție de acest gen din tot Imperiul Roman – din păcate nici unul dintre acestea nu are un context arheologic cunoscut. Două dintre reprezentările lui Mithras Petrogenitus au ajuns în Muzeul Brukenthal (CIMRM 2188) și în Muzeul Național din București (CIMRM 2184), ultima fiind probabil cea mai apropiată analogie a statuii prezentată aici. În Dacia romană putem distinge trei tipuri iconografice ale lui Mithras Petrogenitus, diferențiate mai ales de natura stâncii: în majoritatea cazurilor – cum arată și exemplul nostru – stânca e redată sumar, schematic, și este înconjurată de un șarpe, în al doilea caz stânca e redată schematic și lipsește șarpele, iar în al treilea caz stânca este compusă din mici pietre oviforme, reprezentând probabil o variantă mai rară (orfică) a mitului mithraic.

FOTO: Mithras Petrogenitus din Apulum (foto: MNUAI)

## BIBLIOGRAFIE

Cs. Szabó, „*The cult of Mithras in Apulum: communities and individuals*”, în Livio Zerbini (ed.), *Atti del convegno „II. International conference on Roman Danubian provinces*”, 2015, p. 403-418.  
CIMRM = Vermaseren, M., J. *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae I-II*, Hague, 1956-60, poz. 1991, 2184, 2188.

## Statuie loricată fragmentară a unui ofițer de rang ecvestru (așa-zisul Pertinax)



Statuia a fost realizată din marmură de Bucova. Starea de conservare este destul de precară. Fața este mutilată și lipsește cea mai mare parte a membrelor.

Dimensiuni: Înălțimea păstrată: 138 cm. Statuia întreagă avea dimensiuni naturale. Provine din „Partoș (colonia Aurelia Apulensis) sau Alba Iulia”, după A. Cserni.

Această piesă aparține unei categorii bine definite în arta romană și anume statuia cuirasată, sau cu armură anatomică (*statua loricata*). Ea derivă din statuile nude sau seminude ale suveranilor elenistici și ale ofițerilor acestora, de la care preia poza și mantia, adăugând cuirasa, specifică comandanților romani. La Roma și în provinciile sale în acest mod putea fi reprezentat împăratul, care deținea puterea militară supremă, înalții comandanți de rang senatorial și ofițerii de rang ecvestru. Spre deosebire de statuile celorlalți, împăratul avea o armură decorată cu variate scene simbolice și purta de obicei în mâna dreaptă ridicată un sceptru (*baculum*). În consecință statuia de față nu este una imperială, așa cum au considerat unii autori, ci reprezintă un ofițer de rang ecvestru, care a îndeplinit toate cele trei funcții de comandă (*tres militiae*), situându-se astfel în fruntea elitei provinciale. Fiind de marmură, ea nu este o statuie onorifică, ci una funerară, ca mai multe alte statui loriccate din Apulum și Sarmizegetusa.

Personajul reprezentat aici poartă o tunică până peste genunchi și pe deasupra o cuirasă răscroită drept la piept. Pe umărul drept se distinge o *epomidă* (curea de prindere a armurii), iar în dreptul deltoidului, precum și în zona pelviană, armura are niște pandantive semicirculare, *pterigome*. Coapsele sunt acoperite de o fustanelă alcătuită din *lambrechine*, niște curele late

terminate cu franjuri. Lambrechine scurte acoperă și zona deltoidului drept. Pe piept se găsește obișnuită aplică cu protoma (chipul) Gorgonei Medusa, care avea rol apotropaic (de alungare a răului). Peste brâu personajul nostru este încins cu o panglică lată, având un nod sofisticat, cu capetele elegant petrecute pe după curea. Acesta este un *cinctorium*, cordonul specific ofițerilor de rang înalt. În stânga el ținea o sabie scurtă, *gladius parazonium*, îndreptată cu vârful în sus (capătul tecii cu buterola se mai distinge pe umărul stâng). Acest pumnal este iarăși un însemn de grad. În fine, pe umărul stâng se vede mantia de comandant, *paludamentum*, prinsă cu o fibulă rotundă și apoi coborâtă pe la spate, pentru a fi răsucită pe antebrațul stâng. De aici ea era petrecută în dreapta (azi mâna lipsește).

Modelajul statuii este de bună calitate, situând-o în partea superioară a producției sculpturale provinciale. Pectoralii și arcul toracic sunt bine reliefați iar articulațiile genunchilor și gambele (cât s-a mai păstrat din ele) au organicitate anatomică. Poza trădează de asemenea influențe ale statuariei culte, dar face și unele concesii stilului provincial. Personajul este redat într-o poziție de contrapost, cu greutatea pe dreptul și cu stângul flexat și împins în față. Șoldurile sunt în consecință dispuse oblic, dar umerii sunt la același nivel și capul privește direct în față, fiind în disonanță cu restul schemei compoziționale. Această tendință spre frontalism este specifică gustului provincial. Sculptată în marmură de Bucova, piesa a fost produsă foarte probabil în atelierul de *marmorarii* de pe lângă cariera respectivă. Ea se încadrează în producția de bună calitate, din perioada antonină târzie, când modelele clasice, introduse de meșterii

greci din Asia Mică, erau încă vii. De altfel, la ceafă statuia apulensă prezintă o îngroșeală, care întărea gâtul, un procedeu tehnic specific atelierelor microasiatice.

Din păcate, capul statuii este prost păstrat și mai ales fața îi este deteriorată, dar câteva comentarii sunt posibile. Părul, deși se desparte în şuvițe și meșe, este tuns scurt, după obiceiul militarilor. Totuși el nu a fost tratat de artist ca o masă amorfă, marcată prin împunsături dese cu vârful daltei, ca pe vremea „împăraților soldați” de la mijlocul secolului al III-lea. Barba în schimb este lungă. Ochii expresivi, cu pupila și irisul redat plastic, cutele de la rădăcina nasului și cele de pe frunte, definesc un portret patetic, specific epocii antonine târzii și severiene. Vechii comentatori au căutat să vadă aici un portret imperial, de la sfârșitul sec. II (de la Pescenius Niger, Clodius Albinus, sau Pertinax, până la Gordian I, Trebonianus Gallus sau chiar Pupienus). În realitate tunsoarea părului și a bărbii apare la portretele comandanților militari care s-au înfruntat după moartea lui Commodus, în 193, printre care și Septimius Severus, tipul I, adesea confundat cu Pertinax (Pescenius Niger și Clodius Albinus, ca uzurpatori, nu aveau cum să fie reprezentați în provincia Dacia). Moda s-a menținut până pe vremea lui Macrinus (217-218).

Cum însă statuia de față nu are atribute imperiale specifice, ea trebuie să-l fi portretizat pe un membru al elitei apulense, care a cunoscut o ascensiune deosebită începând cu domnia lui Septimius Severus. Familiile de rang înalt (în cazul de față aparținând ordinului equestru) își permiteau mausolee de marmură somptuoase ornate cu statui de felul celei de față.

## BIBLIOGRAFIE

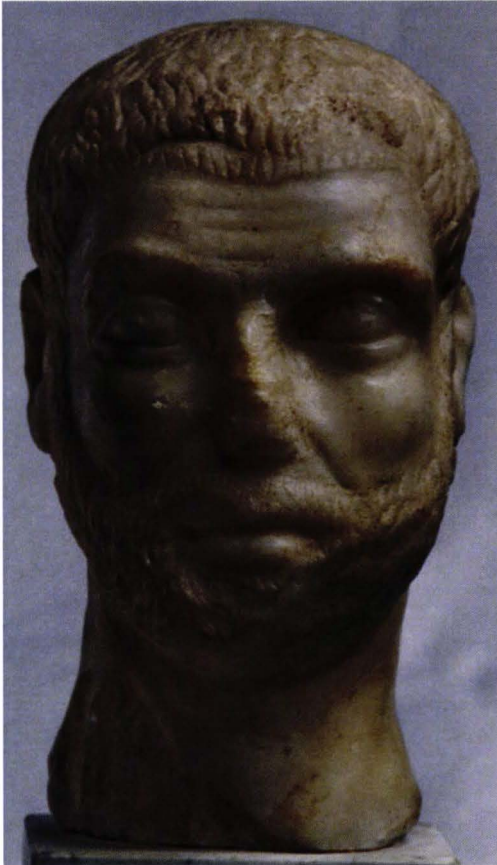
Al. Diaconescu, „Male and female funerary statues from Roman Dacia”, în *ActaMN*, 47-48/I, 2009-2010 (2012), p. 146-152 și 183, nr. 27, cu bibliografia anterioară.



33

Radu Ota

## Un portret al împăratului Philippus Arabs



Philippus Arabs a fost un împărat roman care a domnit între anii 244-249 p. Chr. Provenea din Bostra, capitala Arabiei Felix. A avut șansa de a organiza sărbătorirea sau celebrarea mileniului Romei în anul 248 p. Chr. Singurul său fiu, Philippus Iunior a fost pregătit din timp pentru preluarea tronului, lucru care nu s-a mai întâmplat. Între anii 245-247 a avut probleme cu carpii, aliați cu goții, la frontiera Dunării de Jos, pe care a reușit să-i alunge, primind titlul de *Carpicus Maximus*.

Muzeul Național al Unirii deține în colecțiile sale o frumoasă sculptură din care s-a mai păstrat doar capul, care-l reprezintă pe Philippus Arabs. A fost descoperită în săpăturile arheologice conduse de primul custode și director al muzeului, Adalbert Cserni, în anul 1913. Descoperirea a avut loc în zona nord-vestică a primului oraș roman de la Apulum, *colonia Aurelia Apulensis*, sub podeaua unei case.

Piesa are o înălțime de 19,5 cm și este o operă sculpturală de înaltă valoare. Au fost făcute analize petrografice și s-a ajuns la concluzia că atelierul de origine se află în insula egeană Paros. Reputatul istoric de artă M. Gramatopol atribuisese acest portret împăratului Gallienus, dar specialistul ce a reușit să interpreteze corect această sculptură este Al. Diaconescu, care a atribuit-o lui Filip Arabul (Philippus Arabs).

Portretul ne dezvăluie un bărbat matur, viguros, cu o personalitate debordantă. Coafura și barba sunt atent tunse, câteva riduri arătând începutul îmbătrânirii. Ochii sunt exoftalmici, iar privirea este îndreptată în sus. Coafura, mai ales în partea din spate, este marcată prin tehnica împunsăturilor succesive, specifică portretelor imperiale din perioada anarhiei militare. S-a constatat că inițial a fost vorba despre un portret al unui împărat anterior, posibil Severus Alexander sau Gordianus III, care ulterior a fost modificat și transformat în imaginea lui Filip Arabul.

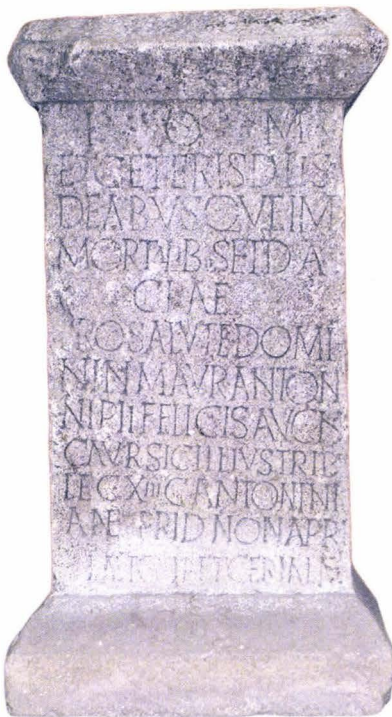
FOTO: Ortolf Harl (2010), <http://www.ubi-erat-lupa.org/monument.php?id=19353,1>.

---

## BIBLIOGRAFIE

- D. Benea, *Istoria Banatului. Antichitatea*, ed. a II-a, București, 2016, p. 89-91.  
 E. Cizek, *Istoria Romei*, București, 2002, p. 431-432.  
 A. Cserni, „Különfélék. Az Alsóféhévarmegyei Törtélemi”, în *Archaeologiai Értésítő*, 33, 1913, p. 382-387.  
 Al. Diaconescu, *Statuaria majoră în Dacia Romană*, 2, Cluj-Napoca 2005, ediție electronică, p. 76-78, Pl. XV, 2; p. 96, 100.  
 M. Gramatopol, „Portrete imperiale romane descoperite la Apulum”, în *Apulum*, XIII, 1975, p. 183-198.  
 H. W. Müller, B. Schwaighofer, I. Piso, M. Benea, *Der Marmor im römischen Dakien*, Cluj-Napoca, 2012, p. 51, AP 19.

## Inscripția votivă dedicată pentru sănătatea lui Caracalla de ziua lui



Monumentul a fost semnalat prima dată în 1767, în grădina comandamentului garnizoanei habsburgice de pe teritoriul cetății bastionare din Alba Iulia. Condițiile descoperirii nu sunt cunoscute, însă textul și natura inscripției ne sugerează că a fost dedicat de un ofițer de rang înalt pentru împărat. Monumentul era, probabil, amplasat în clădirea Principiei - descoperită și transformată în muzeu în 2011-2012. Principia era cea mai importantă clădire a unui castru legionar roman, deoarece era nu numai o clădire monumentală, dar și un loc sacru datorită sanctuarului militar, așa-zisul *fanum* sau *aedes signorum*. Aici erau expuse *signum*ul legiunii, aquila de argint și portrete, statui ale împăraților. Această bază de statuie era probabil unul dintre numeroasele monumente votive din centrul castrului. Monumentul a intrat în colecția muzeului albaulian sub directoratul lui Béla Cserni după 1888.

Monumentul este o bază de statuie din calcar, probabil din material local, de înălțime medie. Cu o statuie de bronz, marmură sau piatră avea în jur de 170 -180 cm înălțime, ceea ce era înălțimea unui soldat roman obișnuit. Monumentul era deci vizibil și atractiv pentru cei care aveau acces la el. Câmpul epigrafic este foarte aglomerat și rudimentar elaborat, datorită materialului. Totuși, are un *ordinatio* frumos elaborat, textul este legibil și clar. O singură greșeală putem observa în ultimul rând, unde titlul consular nu mai avea loc și a fost folosit spațiul pedestal. Inscripția este dedicată zeului suprem, Iupiter, tuturor zeilor și divinităților imortale și a personificării lui Daciei, un geniu care apare destul de rar pe inscripții, fiind cunoscut mai ales ca o reprezentare numismatică sau figurativă.

Tot din inscripție aflăm că monumentul este dedicat pentru sănătatea împăratului Marcus Aurelius Antoninus, cunoscut mai mult după poreclă: Caracalla. Foarte multe inscripții din Apulum, Porolissum, Bucium, Potaissa (Turda), Tibiscum sunt dedicate lui Caracalla sau mamei sale, Iulia Domna, în perioada 213-215. Din ultimele două rânduri ale inscripției aflăm, că C. Aur. Sigillius, tribun al legiunii a XIII-a Gemina, dedică monumentul pe data de 4 aprilie 215. La Apulum cunoaștem 25 de inscripții datate consular, din care doar 5 datate la zi.

Data fiind datarea în 215. d. Hr., avem în față o inscripție dedicată la doar un an după presupusa vizită a lui Caracalla în Dacia romană. Datorită altor inscripții și a unor săpături bine documentate, știm că unele monumente și spații publice – cum era sanctuarul lui Apollo din Tibiscum, castrul roman din Porolissum, *schola signiferum* din Potaissa sau sanctuarul sirian din Napoca - erau reconstruite în această perioadă. Și în Apulum putem atesta schimbări arhitecturale majore în castrul legionar dar și în contextul urban. Sursele literare menționează că împăratul era deja în Roma în 214, dar în 212 era încă în provincia Noricum. Ce s-a întâmplat și unde era între aceste date bine stabilite e greu de reconstituit, dar există măcar posibilitatea ca împăratul să fi vizitat și Dacia romană. În acest caz, cu siguranță, nu ar fi evitat Apulum, unde era sediul guvernatorului și cel mai mare castru roman din provincie. Sigillius îi evocă pe toți zeii imortali. Această formulă votivă devine populară tot în această perioadă, Caracalla fiind grav bolnav deja în 213 d. Hr. Cassius Dio menționează că împăratul avea halucinații și viziuni cu Geta, fratele său, ucis de el însuși, și cu Septimius

Severus, tatăl său. Tot din surse literare și epigrafice aflăm că împăratul vizita mai multe oracole, din Asia Mică și Grecia. Cultul lui Apollo Grannus, Klaros și a lui Serapis – divinități salutare / devin extrem de populare și în Dacia în această perioadă. Cultul lui Serapis în timpul lui Caracalla e bine atestat și în Apulum în această perioadă, pe mai multe inscripții.

Inscripția de față reprezintă un fenomen imperial, răspândit pe tot teritoriul imperiului. Dedicția lui Sigillius ne povestește nu numai o istorie locală din Apulum ci arată și loialitatea ofițerilor romani față de împărați, dar mărturisește și un episod important din viața lui Caracalla și istoria Imperiului Roman.

Dedicarea monumentului în Principia era vegheată nu numai de ofițeri de rang înalt, de legatul legiunii, care probabil conducea sacrificiul religios, dar și de soldați, asupra cărora acest eveniment religios avea un rol și un impact ideologic major. Un împărat bolnav, mai ales în secolul III. d. Hr. era un *omen* rău. Actul religios a lui Sigillius avea deci un rol important pentru menținerea și protejarea moralului militar și ideologic al soldaților și arăta loialitatea soldaților față de dinastia Severilor, care a schimbat și istoria orașului Apulum.

## BIBLIOGRAFIE

- Szabó Cs., „The Roman fort and its sacralised spaces”, în Idem, *Sanctuaries in Roman Dacia. Materiality and religious experience*, Oxford, Archaeopress, 2018. În curs de publicare.  
V. Moga, *De la Apulum la Alba Iulia: castrul roman de la Apulum*, Cluj-Napoca, 1998.



## Inscripție onorifică dedicată împăratului Caius Vibius (...) Volusianus

Unul dintre cele mai importante documente epigrafice cu privire la orașul roman Apulum I, *Colonia Aurelia Apulensis*, îl constituie o inscripție onorifică ridicată împăratului Caius Vibius Afinus Galus Veldumianus Volusianus. Se cuvin făcute câteva precizări în legătură cu împăratul amintit aici și împrejurările posibile în care a fost ridicată inscripția. Volusianus s-a aflat la cârma imperiului doar doi ani, între 251 și 253 p. Chr., în plină perioadă de criză și a unui conflict cu goții ce amenințau autoritatea romană din ce în ce mai mult. Personajul amintit a fost unul dintre fiii împăratului Trebonianus Gallus, în vremea căruia un tratat de pace cu goții, considerat de mulți autori clasici drept rușinos, avea să atârne greu asupra prestigiului armatelor romane. Însă nu aceste împrejurări puțin favorabile autorității romane aveau să aibă ecou în lumea provincială, iar Dacia în acea perioadă cunoștea o relativă dezvoltare, pusă pe seama extinderii exploatărilor aurifere din zona Munților Apuseni.

Textul latin al inscripției, cuprinde în primul rând numele celui căruia i se consacră inscripția, în cazul de față, împăratul Caius Vibius Volusianus, cu înșiruirea demnităților de care s-a bucurat. În continuare ni se face cunoscută apoi autoritatea municipală care consacră monumentul, detalii în legătură cu acesta, și în sfârșit un epitet oarecum neobișnuit, pentru orașul de la Apulum, aspecte ce vor fi analizate imediat.

*Imp(eratoris) Caes(ari) C(aio) Vibio / Afinio Gallo Vel/dumiano Volu/siano, p(io) f(elici) Aug(usto) pon/tif(ici) max(imo) trib(unicia) pot(estate) / Il patri patriae consuli / Il proco(n) s(uli) ordo col(oni)ae Aureliae Apulensis Chr/ isopolis numini eius / dedicavit.*

Traducerea se prezintă astfel:

*Împăratului Caius Vibius / Afinius Gallus Vel/  
dumianus Volu/sianus preacucernic și fericit,  
Augustus, pontifex maximus, investit cu puterea  
tribuniciană pentru a doua oară, părinte al  
patriei, consul de două ori, (și) proconsul.  
Ordinul decurionilor (ordo decurionum = senat  
municipal al unui oraș roman) al Coloniei  
Aurelia Apulensis Chrisopolis (Chrisopolis =  
orașul aurului) a ridicat acest monument în  
cinstea puterii sale divine.*

În ceea ce privește autoritatea municipală amintită în text, trebuie avute în vedere câteva precizări de context. *Decuria* era conform cutumelor romane o subdiviziune a străvechiului senat roman, împărțit inițial în mai multe decurii. O decurie era alcătuită, cum o spune chiar numele, din zece membri. În cadrul unui oraș de provincie, cum era Apulum, autoritatea municipală era exercitată de o adunare publică alcătuită din membrii săi de frunte. Aceștia, decurionii așadar, trebuiau să îndeplinească anumite criterii de avere și de comportament moral în vederea alegerii în adunarea amintită. *Ordo decurionum*, ordinul decurionilor servea așadar ca un fel de senat municipal implicat în toate deciziile majore ale comunității locale.

Textul inscripției mai amintește un epitet, *Chrisopolis*, menționat ca atare doar aici, însoțind numele orașului Apulum. Cuvântul are origine grecească și înseamnă literalmente „orașul aurului sau orașul de aur”. Denumirea a fost deseori pusă în legătură cu relativa prosperitate a așezării romane de la malul Mureșului, generată de exploatarea aurifere de la Roșia Montană. Cum Apulum era punctul nodal al expedierii cantităților de aur extrase de acolo, epitetul amintit își află așadar o explicație plauzibilă.



## O tabella defixionis descoperită la Apulum



În anul 2007, cu ocazia desfășurării unor cercetări preventive pe suprafața necropolei sudice de la Apulum, actualul oraș Alba Iulia, a fost descoperită o tăbliță de blestem (*tabella defixionis*). Anticul centru de la Apulum, cuprinzând două orașe (municipium /colonia Aurelia Apulensis și municipium Septimium Apulense) și un castru de legiune are până în prezent identificate cinci necropole, dintre care două foarte întinse.

În necropola sudică primele morminte au fost descoperite în 1898 de către A. Cserni, primul custode al muzeului din Alba Iulia. Descoperirile au rămas însă nepublicate. În deceniul al șaselea al secolului trecut sunt demarate cercetări sistematice în această necropolă și sunt făcute primele descoperiri în cea de-a doua mare necropolă, cea nordică. În ultimii ani pe suprafața celor două necropole s-au făcut cercetări cu caracter preventiv determinate de construirea în zonele respective a unor imobile.

Cercetarea noastră s-a desfășurat în necropola sudică, aproximativ în centrul acesteia și a avut ca obiect descărcarea de sarcină arheologică a suprafeței în vederea construirii unei locuințe. Pe suprafața sondată au fost descoperite 29 de morminte, dintre care 27 de epocă romană (sec II-III p. Chr.), iar două aparținând perioadei medievale timpurii (potrivit cronologiei spațiului carpato-dunărean), sec IX-XI p. Chr. Mormintele de epocă romană sunt în special de inhumație, în număr de 20. Inventarul funerar este sărăcăcios, cea mai mare parte a mormintelor fiind jefuite.

Dintre cele două morminte descoperite nederanjate M27, aparține unui subiect adult, defunctul fiind depus cu capul la

vest. Latura nordică a gropii era afectată de o intervenție ulterioară generată de o înhumăție din evul mediu timpuriu (M 29). Defunctul a fost descoperit depus în decubit dorsal, cu brațul drept așezat pe abdomen, iar cu cel stâng adus peste umărul drept.

Singurul element de inventar funerar descoperit este o plăcuță de blestem – *tabella defixionis*. Această piesă a fost descoperită în zona bazinului, în partea stângă a corpului. Poziționarea sa ne induce ideea că a fost ascunsă nu sub cadavru, ci sub elementele de vestimentație ale defunctului.

Piesa este realizată dintr-o lamelă de plumb scrijelită pe ambele fețe. Ea a fost descoperită rulată, și aflată într-o stare de conservare precară, metalul fiind transformat în mare parte în produși de coroziune. Această stare de fapt i-a anulat practic plasticitatea caracteristică și nu a permis derularea sau refacerea materialului prin tratament termic, ci doar prin tensionare mecanică.

Astăzi piesa se păstrează în stare fragmentară cu următoarele dimensiuni: Lungime - 11 cm și lățime - 6 cm.

Tăblița descoperită este una extrem de rară. Descoperirea ei în zona cutiei toracice indică o plasare a sa sub defunct, într-o zonă ferită de ochii celorlalți participanți la înmormântare. Așa cum descrie Fr. Cumont, decedatul reprezenta o sursă de obiecte pentru practicile oculte. Ungھیile, șuvițe de păr, dinți, oase, sau obiecte care au aparținut defunctului erau considerate a avea însușiri (puteri) magice și erau folosite în practici oculte. Horațiu o menționează pe celebra vrăjitoare Canidia, expertă în necromanție, care dezgropa cadavrele și preleva oseminte pentru asemenea practici.

Uneori cu prilejul înmormântării erau

plasate lângă defunct plăcuțe de blestem. Pe acestea era scrijelite mesaje diverse pentru divinitățile infernului pe care Zeii Mani trebuiau să le mijlocească. Pentru fixarea blestemului acestea erau străpunse. De aici provine și denumirea de *defixio* / a străpunge. Piesa de la Apulum prezintă numele mai multor persoane de sex feminin cărora le sunt blestemate numele. Potrivit credinței romane, odată cu trecerea în Lumea de Dincolo, fiecare defunct intra în categoria Zeilor Mani, devenind protector al familiei rămase în lumea celor vii. Probabil că blestemându-i-se numele, decedatul nu mai putea beneficia de ritualurile periodice de comemorare și nici nu-și mai putea aduce aportul la bunăstarea celor rămași în viață.

[defigo ..... NO-]

MEN MRRA

## NOMEN CLIANNES

NOMEN IVLIES

NOMEN VA[LE]-

## RIES NOMEN

FVSCENTIS NOMEN

[S]ARMATIONI[S]

## NOMEN FILOMINI

NOMEN CIRI-

[..]V VIANVI..

[..... NOMEN] CLIN

NOMEN FLAVIES

IVLIES NOMEN AU

[RELI]ES NOMEN IVLI- 15

ES NÖMEN NAV-

[I]NVI NOMEN

[.....] NOMEN

[.....] NOMEN VALER[1]-

[ES] NOMEN FILON-

[15] NOMEN ...

[..... NOM]EN

100

NUTEN M RIL A  
 NQ M + N (E IN  
 N/ NQ M E N IV  
 E I NQ M + N V A [E]  
 R) E / NQ M E N  
 FV S C H A T I S N O M I N  
 I M M A T I O N,  
 NQ M + N F I O M  
 I M M O N I F N C I D  
 V V I S V I S P I M  
 NQ M E N F L A U I S  
 I N C I S NQ M + N A V  
 V I L F S NQ M E N I V I  
 F S NQ M E N V A O  
 I I NQ M F N  
 NQ M E N V A L T  
 NQ M E N F I N  
 O I N V E R F N

## BIBLIOGRAFIE

- G. Bounegru, *The Northern necropolis of Apulum. Ambulance Station 1981-1985*, Ed. Mega, 2017.  
P. Grimal, *Civilizația romană*, vol I-II, București, 1973.



37

George Bounegru

## Stela funerară a Ulpiei Maxsimilla



Stela de față reprezintă unul dintre cele mai expresive monumente funerare din Dacia, elementele sale de decor fiind încărcate de simbolism. Este lucrată din calcar provenit din carierele din zona Ighiu, care furnizau materia primă pentru majoritatea construcțiilor și monumentelor de la Apulum.

Monumentul face parte dintr-o serie iconografică binecunoscută la Apulum, cu attica în partea superioară, cu portretul defuncților plasat în registrul central și cu câmpul inscripției dedesubt. În registrul superior, în attica, două genii funerare înaripate susțin cu câte o mână o ghirlandă, iar cu cealaltă un ciorchine de struguri. Deasupra ghirlandei este redată din față o acvilă cu aripi de desprinse de corp, pregătite de zbor, încadrate între două rozete. Sub ghirlandă este sculptat capul Gorgonei Medusa, cu părul despletit, cu cărare pe mijloc, flancat de două rozete. Attica se intersectează în partea inferioară cu arcada decorată a unei nișe. Arcada este susținută de două colonete decorate cu motive de viță de vie și cu capiteluri vegetale. În nișă un medalion în formă de cochilie, înconjurat de o coroană focalizează atenția asupra busturilor defuncților. Coroana este legată în partea inferioară cu *taenia*. În interior sunt redată patru busturi, doi adulți, un bărbat și o femeie, dispuși în plan îndepărtat, și doi copii plasați în fața lor, în plan apropiat. Bărbatul poartă o *toga*, iar femeia o tunică și un *pallium* fixat pe umeri cu două fibule cu nodozități. Pe cap femeia poartă un fel de turban. Cei doi copii poartă același tip de haine ca și părinții lor. Persoana decedată este reprezentată alături de familie, o schemă iconografică frecventă pe monumentele de la Apulum.

Între attica și arcadă, în colțuri sunt redați doi delfini. Sub medalion se află un cap de Medusa, mult mai mare decât cel din attica, dar realizat după același canon, cu obraji umflați și ochii bulbucați, exoftalmici, redați fără pupile. Doi șerpi se desprind din păr, în sus asemănător unor coarne. Alți doi se înnoadă sub bărbie și pornesc spre laturile monumentului delimitând astfel registrul cu decor de câmpul epigrafic. Într-o parte și cealaltă a Medusei sunt plasate două personaje jelind, două bocitoare, cu capul aplecat și obrazul sprijinit în pumn.

Dimensiuni: 217x122x30cm;  
 Literele: r1: 7,5cm; r2-4: 5,5cm  
 Text: D(is) M(anibus)  
 Ulpiae Maxsimil(a)e p-  
 osuit Artorius Vi-  
 ctor coniugi bene  
 [mere]nt[i vix(it)] an(nis) XXV  
 [....]

Interpretare: Zeilor Mani! Artorius Victor a ridicat (monumentul) Ulpiei Maxsimilla, soția sa care l-a bine meritat și a trăit 25 de ani.

---

#### BIBLIOGRAFIE

- L. Bianchi, „Particolarità stilistiche di alcuni ritratti funerari della Dacia Superior”, în *Apulum* XI, 1973, p. 723.  
 L. Bianchi, *Le stele funerarie della Dacia. Un'espressione di arte romana periferica*, Rome, 1985  
 Carmen Ciongradi, *Grabmonument und Sozialer status in Oberdakien*, Cluj, Ed Mega, 2007.  
 Gr. Florescu, „I monumenti funerari della Dacia Superior”, în *Ephemeris Dacoromana*, IV/1926-1927, Roma, 1930 p. 72-148.  
*Inscriptions D'Apulum (Inscriptions de la Dacie Romaine – III. 5)*, I. Piso (editor), vol.1-2, Paris, MMI.  
 Lucia Teșosu Marinescu, *Funerary Monuments in Dacia Superior and Dacia Porolissensis*, B.A.R. International series 128, Oxford 1982.

## Altar din mithraeum-ul III de la Apulum



Altarul a fost descoperit în anul 2008, împreună cu alte piese epigrafice, cu ocazia unor săpături arheologice de salvare efectuate de Muzeul Național al Unirii în zona Bulevardului 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia. Cercetările au fost extinse în anii 2013 – 2016 în cadrul proiectului arheologic internațional Apulum Mithraeum III, ducând la identificarea în zonă a unui nou templu dedicat zeului Mithras. Datele arheologice și epigrafice sugerează că mithraeum-ul a fost foarte probabil construit cândva în ultimele decade ale secolului II p.Chr. în Municipium Septimium Apulense, la mai puțin de 300 de metri sud-vest de castrul legiunii a XIII-a Gemina.

Altarul a fost sculptat din calcar de Ighiu, având dimensiunile de 120 x 52,8 x 38,8 cm. Elementele sale decorative constau din muluri la bază și în partea superioară, acrotere simple și un motiv central redând frunze de acant. El a fost descoperit prăbușit, cu partea inscripționată în jos, în capătul vestic al sălii centrale a mithraeum-ului, în fața podiumului.

Inscripția parțial abreviată a altarului este complet păstrată, fiind întregită în limba latină în felul următor:

*Soli | Invicto | Mitrae | pro salut(e) | P(ubl)ii Ael(ii) Ma|ri flam(inis) col(oniae) | Vitalis ark(arius) | v(otum) l(ibens) s(olvit)*

Traducerea în limba română este următoarea:

*Lui Sol Invictus Mithras, pentru sănătatea lui Publius Aelius Marus, flamen al coloniei, Vitalis trezorerierul a îndeplinit promisiunea cu bucurie.*

În general, altarele sunt piese de cult esențiale în cadrul oricărui templu roman, inclusiv în mithraea, deoarece aici se aduceau jertfe divinității. În cazul acestui altar, datele arheologice indică faptul că se jertfeau în special cocoși, dar uneori și porci. Astfel de piese de cult erau de regulă instalate cu ocazia construirii sau refacerii

unui templu de către diverse persoane sau grupuri care aveau un anumit statut social și mijloacele economice necesare. Prin astfel de gesturi, persoanele în cauză își manifestau public pietatea, îndeplinind în același timp și o promisiune făcută divinității la care apelaseră anterior pentru ajutor. Această particularitate ilustrează natura practică, tranzacțională, a felului în care romanii percepeau relația cu entitățile supranaturale. Pe de altă parte, astfel de monumente publice erau și un simbol al statutului social al donatorilor, ilustrând nu doar puterea lor economică, dar și relevanța conexiunilor și influenței lor în comunitatea locală.

În cazul altarului din mithraeum-ul III de la Apulum, inscripția indică numele donatorului, Vitalis. Neavând *tria nomina*, Vitalis era foarte probabil un sclav aflat în serviciul oficiului vamal de la Apulum ca trezorier. Numele și funcția lui mai apar în încă două inscripții de pe două baze de statui descoperite în același mithraeum. Această serie de inscripții sugerează faptul că Vitalis este cel care a finanțat, cel puțin parțial, construirea și decorarea templului respectiv, fiind foarte probabil perceput ca un membru important al comunității de credincioși. Cu tot statutul său juridic inferior, funcția de trezorier al unui oficiu vamal atât de important precum cel de la Apulum se pare că i-a permis lui Vitalis să acumuleze o avere suficient de mare pentru a putea să finanțeze astfel de activități.

În aceeași inscripție a altarului apare și numele unui alt personaj, Publius Aelius Marus, pentru sănătatea căruia a fost

dedicat respectivul monument. Această practică este frecvent atestată nu doar la Apulum sau în Dacia romană, ci și în alte zone ale imperiului, fiind o formulă comună de afirmare și întărire a legăturilor sociale dintre diverși indivizi. Marus pare să fi fost un personaj important, deoarece mai apare într-o serie de inscripții din Dacia romană în care este menționat în calitate de *conductor pascui et salinarum*, fiind însărcinat cu colectarea taxelor rezultate din exploatarea pășunilor și salinelor care erau în proprietatea fiscului imperial. Inscripția altarului de la Apulum îl menționează însă pentru prima dată și în calitate de *flamen* al coloniei, respectiv preot al cultului imperial, una dintre cele mai prestigioase funcții religioase provinciale. O analiză recentă a datelor epigrafice pare să indice faptul că Marus era însă și figura centrală a unei rețele de credincioși ai lui Mithras din Dacia Superior, care includea o serie de sclavi și liberi.

Vitalis nu pare să fi fost sclavul lui Marus, iar legătura dintre ei a fost mai degrabă determinată de unele interese economice comune, dar și de implicarea ambilor în cultul lui Mithras. Mai mult decât atât, trezorierul Vitalis pare să fi fost un personaj ambițios, dornic să parvină prin cultivarea unor relații sociale favorabile cu personaje importante din comunitatea de la Apulum, precum și prin finanțarea unor lucrări costisitoare. În acest context, trebuie subliniat faptul că apartenența la un grup de credincioși ai lui Mithras implica nu doar practici religioase specifice, dar și o formă de agregare socială bazată pe împărtășirea unor concepte și obiceiuri comune.

## BIBLIOGRAFIE

- M. Egri, M.M. McCarty, A. Rustoiu, C. Inel, „A new Mithraic community at Apulum (Alba, Iulia, Romania)”, în *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 205, 2018, p. 268–276.  
 M. M. McCarty, M. Egri, A. Rustoiu, „Apulum Mithraeum III and the multiplicities of Mithraism”, în M. M. McCarty, M. Egri, *The Archaeology of Mithraism. New Perspectives*, Leuven, 2019 (în curs de publicare).  
 A. Rustoiu, M. Egri, M. McCarty, C. Inel, S. Alba Iulia, jud. Alba, *Cronica Cercetărilor Arheologice din România* 2014, București, 2015, p. 19–21.



## Carul ceramic miniatural de la Apulum



Piesa în discuție, confecționată din ceramică într-un atelier local, reprezintă versiunea miniaturală a unui car de curse roman cu două roți și partea frontală supraînălțată. Figurina a fost descoperită în cursul cercetărilor arheologice sistematice desfășurate între anii 1998 și 2003 în zona sanctuarului lui Liber Pater din *Colonia Aurelia Apulensis* (azi cartierul Partoș din Alba Iulia), în cadrul unui proiect arheologic internațional.

Carul are lungimea de 14 cm, o lățime maximă de 9,5 cm și înălțimea maximă de 9 cm, fiind modelat cu mâna dintr-o pastă ceramică relativ grosieră, bine arsă, de culoare brun-cenușie. Partea frontală, mai înaltă și curbată, este decorată cu o serie de adâncituri verticale, mărginite de două vrejuri în relief, intenția fiind de a reda valva unei scoici. Partea posterioară se termină printr-o „limbă” plată, rectangulară, care foarte probabil servea la împingerea carului cu ajutorul unei tije de lemn. În interior, carul are o băncuță modelată din ceramică, probabil pentru păpușa-vizitiu. Figurina a fost descoperită fără cele două roți originale, care erau foarte probabil modelate tot din ceramică, având în vedere numărul mare de astfel de piese descoperite nu doar în cercetările din zona sanctuarului lui Liber Pater, dar și în alte puncte din Apulum sau în diferite situri din Dacia romană. Ele erau fixate cu ajutorul unui ax, probabil din lemn, care trecea prin butucul cilindric din ceramică, modelat în partea inferioară a carului.

Forma generală a figurinei indică intenția meșterului olar de a imita o *biga* sau *quadriga*, un car de curse roman cu doi sau patru cai. Care reale de curse cu o

formă similară, care pare să fi avut o origine etruscă, sunt reprezentate frecvent pe mozaicuri, reliefuri arhitecturale, monumente funerare și numeroase obiecte de uz cotidian. Popularitatea lor ca motiv decorativ este strâns legată de marea popularitate a curselor de care în Roma antică. Nu doar capitala imperiului, dar și alte orașe importante aveau hipodroame unde se organizau frecvent curse de care, o formă populară de socializare accesibilă aproape tuturor claselor sociale. Numele unor vizitii faimoși, câștigători de curse, au fost uneori inscripționate pe mozaicuri, opaițe, medalioane ceramice, fresce și alte elemente arhitecturale, fiind considerate de bun augur.

Jucăriile în formă de car cu două sau patru roți, împinse cu ajutorul unui băț sau trase cu o sfoară, au fost de asemenea foarte populare în lumea romană. Astfel de jucării au fost frecvent confecționate din lemn, după cum indică o serie de descoperiri din Egiptul roman, în timp ce piesele din ceramică sau metal par să fi fost ceva mai rare. În unele cazuri, astfel de care-jucărie au fost însoțite de cai sau boi miniaturali, sau figurine redând un vizitiu.

O variantă ceva mai mare a unor jucării de acest fel include carele cu două sau patru roți la care erau înhamăți câini, capre sau chiar păuni, în acest caz copiii fiind chiar vizitii. Acest tip de jucării este însă cunoscut doar din reprezentările de pe reliefuri, mozaicuri sau sarcofage.

Trebuie menționat și faptul că în arta funerară romană, carul cu două roți a fost frecvent asociat cu imaginea lui Dionysos – Liber Pater, în special în legătură cu așa-numita reîntoarcere triumfală din Orient. Motivul cortegiului dionisiac prezent pe sarcofage, fresce sau mozaicuri a fost frecvent interpretat ca un simbol al renașterii spirituale, al cuceririi tenebrei și al recâștigării plăcerilor vieții. În acest context, trebuie menționat și faptul că același motiv a fost uneori adoptat și folosit în cadrul imaginarii propagandistic imperial, de exemplu în timpul domniei lui Hadrian sau a lui Commodus.

Carul miniatural de la Apulum a fost descoperit într-o fântână din apropierea sanctuarului lui Liber Pater, aflat într-o zonă intens locuită a orașului roman. În acest caz, jucăria pare să fi fost scăpată accidental în fântână de un copil neatenț. Cu toate acestea, diverse alte jucării au fost descoperite și în contexte de cult, inclusiv la Apulum. Prezența jucăriilor ca ofrande în sanctuare pare să fi fost legată de o ceremonie religioasă particulară din timpul sărbătorii *Liberalia*, care avea loc anual în ziua de 17 martie. În cadrul acestei ceremonii, băieții primeau *toga virilis*, devenind adulți, și renunțau la copilărie oferind jucăriile lor divinității protectoare. În același timp, fetele ofereau și ele păpușile lor divinității, de regulă lui Venus, dar înainte de căsătorie. În ambele cazuri, astfel de ofrande marcau în mod simbolic trecerea indivizilor dintr-o etapă a vieții (copilăria) în alta (maturitatea).

## BIBLIOGRAFIE

- M. Egri, „A miniature ceramic chariot from the Liber Pater sanctuary at Apulum (Alba Iulia, Romania)”, în O. Tutilă, N. C. Rîșcuța, I. V. Ferencz (ed.), *Archaeological Small Finds and Their Significance*, Cluj-Napoca, p. 71-80.
- M. Fiedler, „Kultgruben eines Liber Pater-Heiligtums im römischen Apulum (Dakien)”, în *Germania*, 83.1, 2005, p. 95-125.
- A. Schäfer, Al. Diaconescu, „Das Liber Pater-Heiligtum von Apulum (Dakien)”, în H. Cancik, J. Rüpke (ed.), *Römische Reichsreligion und Provinzialreligion*, Tübingen, p. 195-218

40

Alexandru Diaconescu

## Medalion cu scene erotice



Pastă fină, arsă la roșu. La restaurare a fost acoperit pentru protecție cu un lac transparent. Prezintă o mică ruptură în partea de sus.

D = 8,1 cm.

Descoperit într-un mormânt din necropola de pe Dealul Furcilor / Podei.

Datat: sec. II-III p. Chr.

Piesa are forma unui disc, cu o ramă dublă care încadrează o serie de scene în relief pozitiv. Astfel de medalioane erau așezate în mijlocul tăvilor cu prăjituri (turte dulci), servite la banchete. În cazul de față sunt redată patru scene erotice, iar în partea inferioară, în exergă, apar niște obiecte simbolice, printre care se disting două cane sau stacane pentru turnat vin (*oenochoe*) și două cante cu picior și cu două toarte (*cantari*), pentru băut vinul „cu vadra”.

Cele patru scene de copulație sunt dispuse pe două registre. În toate cazurile partenerii sunt înținși pe niște paturi (*lectus*) cu piciorare bogat sculptate și acoperite cu saltele groase, perne și cuverturi. Scenele ilustrează fidel cele patru modalități (*modus*), descrise de Ovidius în partea finală a cărții a III-a din „Arta Amourului” (*ars amatoria* sau *ars amandi*). Acolo, poetul se adresează femeilor cu sfaturi privind poziția care le avantajează: „Să-i fie clar fiecareia (dintre femei); să adapteze propriului corp o anumită modalitate (de a face sex, *modus*): (căci) nu la toate li se potrivește aceeași poziție (*figura*)”.

În registrul superior sunt redată două *figurae*, ambele cu bărbatul în poziție dominantă. În prima scenă din stânga sus (dreapta piesei) este redată o femeie cu părul prins în coc, așezată pe spate, cu piciorul drept ridicat și sprijinindu-se cu coatele pe pernă. Partenerul, îngenunchiat în fața ei, o penetrează, susținându-i cu mâna dreaptă coapsa stângă, în timp ce pe umărul său stâng este sprijinit membrul inferior drept al femeii. Este așa numita „poziție a misionarului”, varianta cu un picior pe umăr. Ovidius dă în acest caz următoarele sfaturi: „Căreia față îi este

remarcabilă (frumoasă), să zacă pe spate”, după care adaugă: „Milanion purta pe umeri picioarele Atalantei: dacă sunt bune (frumoase), acesta este modul în care trebuie preluate (acceptate)”. Pentru Ovidius membrele inferioare ale Atalantei trebuie să fi fost deosebit de frumoase și atrăgătoare, din moment ce eroina era campioană la alergare! Conform legendei, cei doi, cuprinși de un avânt erotic, au pângărit un sanctuar al lui Zeus, drept pentru care au fost transformați în lei.

Scena a doua reprezintă un alt procedeu, bărbatul nud, itifalic, ține în mână dreaptă punga cu bani datorată pentru serviciile sexuale, iar femeia este îngenunchiată în fața lui, fiind sprijinită cu coatele de pernă. Ea are un posterior pronunțat și aceeași coafură cu coc la ceafă. Acest al doilea *modus* este comentat pe scurt de Ovidius: „să-i fie arătat posteriorul, celui căruia îi plac fesele ei”.

În registrul median sunt redată alte două scene, de data aceasta cu femeia în poziție dominantă. În partea dreaptă (stânga noastră) apare un bărbat cu barbă, întins pe spate și cu dreapta sub cap. Cu penisul erect el își penetrează partenera, care a luat deja punga cu bani. Ultima scenă ne arată un bărbat întins pe spate, sprijinindu-se pe cotul stâng și cu dreapta ridicată, pentru a-și susține partenera, care-i întinde mâna. Femeia îl încalcă, fiind aplecată cu spatele spre el. În acest caz explicațiile „poetului iubirilor delicate” (*poeta lusor amorum*) sunt următoarele: „Cea scundă să călărească ca pe cal; fiindcă era prea lungă, niciodată Tebana (Andromacha), căsătorită cu Hector, nu s-a așezat pe el ca pe cal. Culcată să-și

strângă genunchii (femeia înaltă), cu ceafa puțin răsucită ea să se facă privită prelung pe o parte”. Apoi mai adaugă un sfat: „Cea a cărei coapse sunt încă tinerești, iar pieptul îi este fără cusur, să steie bărbatul (dedesubt), iar ea însăși să fie de-a curmezișul patului.”

Textul ovidian cuprinde și alte comentarii, dar din punct de vedere iconografic cele patru scene de pe medalionul apulens sunt cele mai des reproduse și în ceramica romană în relief (arretină, sigillată sau samiană, precum și pe opaițe). În ce măsură „Arta Amurului” a lui Ovidiu era cunoscută în Dacia este greu de spus, dar cu siguranță printre petrecăreții din provincie circulau variante vulgarizate ale unor astfel de poezii. Libertinajul sexual se practica cu precădere la sărbătoarea Saturnaliilor, când, de la sfârșitul anului solar și până la cel al anului lunar, lumea se prăbușea simbolic în haos, societatea se destrăma și regulile morale erau abandonate, pentru a renaște apoi o dată cu noul an. Simbolurile bachice (*cantarus* și *oenochoe*) ne trimit cu gândul și la inițierile dionisiace (mai ales la riturile de trecere de la adolescență la maturitate), dar piesa de față, care a fost depusă într-un mormânt, ilustrează mai degrabă un hedonism popular, frecvent în lumea romană provincială.

## BIBLIOGRAFIE

- IAI. Borza, „O plachetă erotică aflată la Apulum”, în *Apulum*, II, 1943-1945, p. 372-374.  
 Al. Sonoc, N. Rodean, „Noi considerații asupra unei plachete cu motive erotice dintr-un mormânt de la Apulum”, în *Apulum*, XXXVII/1, 2000, p. 279-396.  
*Eros și sexualitate în Dacia romană. Catalog de expoziție*, coord. H. Pop, Zalău - Cluj-Napoca 2016, p. 54-55 (Al. Diaconescu, text) și p. 57 (cat. 1, A. Timofan).



41

Alexandru Diaconescu

## Plachetă cu satir și menadă dansând



Placa are forma unei elipse cu laturile neregulate, fiind confecționată din lut gri deschis (cu o ușoară tentă brună). Pasta este fină spre semifină, foarte puțin poroasă și cu paiete minuscule de mică. Arderea este completă și uniformă. În ruptură pasta este neagră.

Stare de conservare: Destul de bună, doar că partea din stânga jos este ruptă și a fost recent refăcută în ghips.

Dimensiuni: 16 x 13,8 x 1 cm.

Găsită în anul 1990 în sanctuarul lui Liber Pater din *colonia Aurelia Apulensis*.

Relieful, de o excepțională calitate artistică, este un pozitiv, o „patriță”, care nu a fost însă modelată direct în atelier, fiind de fapt un mulaj. Pe spatele plăcii se văd urme ale degetelor meșterului care a presat lutul în formă (matriță). Când pasta era încă moale, piesa a fost retușată, siluetele personajelor fiind conturate cu o linie ușor incizată. Acesta este un „model de investiție”, numit de cei vechi *typos* sau *exemplarium* și care era menit să păstreze o imagine ce urma să fie folosită într-un atelier (ceramic, sau chiar de orfevrerie). Matrița cuprindea o scenă mai largă, probabil întregul cortegiu al zeului vinului (*thyassos*). Meșterul apulens a ales doar o pereche alcătuită dintr-o menadă și un satyr, care dansează frenetic, dar în stânga plăcii de argilă (dreapta privitorului) se mai distinge calota craniană a unui personaj (probabil o altă menadă) și o ramură cu frunze, care făceau parte din scena mai largă.

Acest altorelief este puternic valorat, dar are și zone estompate, de clarobscur (spre exemplu faldurile *chiton*-ului menadei, care sunt uneori reduse la finețea unor fire de păr).

Detaliile anatomice au perfectă organicitate, iar modelajul ramurii cu frunze se înscrie pe linia celei mai bune tradiții peisagistice din epoca elenistică. Este evident că originalul după care a fost tras acest mulaj depășea cu mult nivelul artizanal al producției ceramice provinciale și ne trimite cu gândul la modele prestigioase din sfera artei neo-attice, cu privire specială asupra toreuticii și prelucrării bronzului.

Sub aspect compozițional, grupul arată ca un cuplu omogen, care se înscrie într-un cerc, construit după regulile clasice ale *chiasmei*. Astfel, buna ritmare a părților și contrabalansarea lor reciprocă, crează un echilibru dinamic. Menada face o piruetă spre dreapta, iar satirul fandează spre stânga, alcătuind astfel un cuplu centrifug, specific grupurilor clasice târzii și elenistice. De altfel poza ambelor personaje trimite la modele prestigioase din sec. IV a. Chr., dar combinația de pe reliefurile apulense apare de fapt pe sarcofage și pe vase ceramice din sec. II-III p. Chr., fiind o creație a atelierelor neo-attice din zona Asiei Mici, foarte productive în epoca Antoninilor. În critica de specialitate menada este numită convențional Th 15, iar satirul Th 18, conform tipologiei reliefurilor neo-attice alcătuită de Friedrich Matz.

Menada Th 15 este de fapt o replică a unei opere celebre a sculptorului clasic târziu, Skopas, cunoscută din câteva epigrame elogioase și identificată de critica modernă într-o statueta fragmentară, aflată la muzeul Albertinum din Dresda. Acestea îi lipsesc însă gambele cu picioarele, precum și ambele membre superioare, astfel încât relieful de la Apulum ajută la reconstituirea, de altfel mult controversată, a capodoperei lui Skopas. Pe placa de lut menada

dansează frenetic, fiind cuprinsă de spiritul zeului (*enthousiasmos*). Ea ține în stânga o tamburină și face o piruetă, cabrându-și puternic corpul și lăsându-și capul pe spate în *exthasis*. Veșmântul menadei, un *chiton* vaporos, învolburat de avântul dansului, s-a crăpat pe lateral, dezvelind o fesă și membrul inferior stâng al dansatoarei. În reconstituirile anterioare femeia făcea un pas de dans înainte, nu o piruetă. Acum compoziția spitalată a maestrului grec capătă mult mai multă coerență.

Și figura satirului Th 18 derivă dintr-o schemă compozițională clasică târzie. El pare mai puțin cuprins de entuziasmul dansului, cât mai degrabă preocupat de partenera sa, rotindu-se în jurul acesteia. Cu capul întors spre menadă și cu membrul superior drept ridicat, el pare să danseze în jurul ei. Pe brațul drept atârână blana unei pantere, acărui capăt, trecut pe la spate, este ținut în mâna stângă.

Acest relief de lut trebuie să fi servit drept model pentru *emblema*, scena centrală de pe platourile de bronz sau argint (*phialae*), sau de pe spatele unei oglinzi de bronz argintat, dar la fel de bine el putea ajuta la decorarea unor tăvi din ceramică, sau a unei *ampulla* (ploscă). Nu putem însă exclude posibilitatea ca în cadrul sanctuarului, unde a fost descoperit, el să fi fost perceput ca un obiect cu valoare artistică în sine, știut fiind că colecționarii de artă antici (*connoisseurs*) achiziționau în mod special astfel de modele, dacă se putea chiar originalele unor artiști celebri.

## BIBLIOGRAFIE

Al. Diaconescu, „Placă de argilă cu un satir și o menadă dansând”, în idem, *Clasicismul în artele minore din Dacia romană*, Cluj-Napoca, 2014, p. 184-207.

## Plăcuță votivă lanceolată din aur, de la Germisara, consacrată zeiței Hygea

Germisara, localitatea balneară cunoscută sub acest nume a dobândit încă din perioada romană o faimă deosebită prin virtuțile curative ale apelor de acolo. Datorită cercetărilor arheologice a ieșit la iveală un adevărat complex termal, alcătuit din mai multe bazine săpate în rocă, dispuse în sensul unui parcurs studiat al izvorului din zonă. Din bazinul natural primar de acumulare a apei și din imediata apropiere a acestuia au fost recuperate mai multe piese votive de importanță excepțională, printre care o statueta de marmură a Dianei, o bază de monument consacrat Nymfelor și șapte plăcuțe lanceolate din aur, de dimensiuni apropiate între ele, cu un decor și el asemănător, unele având și un câmp epigrafic, încadrat într-un cartuș, la una dintre extremități.

Forma celor șapte piese, se apropie de o serie de descoperiri semnalate în special în provinciile nordice ale imperiului, în mediul germanic, cu care au și fost puse în legătură. Este vorba de fapt, din punct de vedere strict formal, de o îngemănare extrem de iscusită a conturului unui vârf de lance obișnuit, cu frunza de palmier, terminată la unul din capete într-o pelta. Există apoi, printre cercetători, mai multe interpretări cu privire la modul practic de a le expune drept ofrande și a metalului din care erau confecționate. Având în vedere faptul că plăcuțele de la Germisara au fost recuperate din bazinul de acumulare a apei s-a presupus că acestea fuseseră aruncate deliberat acolo în chip de ofrande. Numai că două dintre piesele descoperite au orificii de prindere și atunci ipotezele de interpretare au avut în vedere o posibilă expunere într-un spațiu sacru, eventual chiar un nymfeum, căci o bază de statuie consacrată tocmai

nymfelor, amintită înainte, a fost scoasă la iveală tot acolo. Există observații interesante de amintit în acest context cu privire la metalul din care au fost confecționate plăcuțele descoperite, cum s-a amintit deja, în zona nordică a imperiului. Cele mai multe, din cele mai bine de 100 cunoscute până acum, erau de argint, iar cele de aur de la Germisara sunt singurele deocamdată ce se includ în serie.

În ceea ce privește calitatea artistică a pieselor de la Germisara, ele vădesc o pricepere bine stăpânită a formelor, precum și o cunoaștere bună a tehnicii *au repoussé*, adică a baterii foiței de metal pe un tipar de lemn cu decor în negativ.

După descoperirea pieselor, una dintre acestea, cea care face obiectul prezentării aici, a fost subtilizată ulterior cu intenția valorificării sale în mod fraudulos. Poliția a recuperat apoi plăcuța și a remis-o muzeului.

Decorul de fond, respectiv striurile paralele oblice, amintind frunzele de palmier, este același și la piesa aceasta. În partea inferioară, configurând lobul lanceolat caracteristic, este reprezentată o ediculă, iar în interiorul acesteia zeița ocrotitoare a sănătății, conform credințelor romane, Hygia. Într-una din mâini ea ține un șarpe, a cărui conotație simbolică se leagă tot de îngrijirea sănătății. Câmpul epigrafic conține un scurt text votiv după cum urmează: (H) *ygia(e) / Cornel/ia Mar/cellina*. În traducere, sensul ar fi: *Higiei, Cornelia Marcellina (a pus, a închinat piesa în cauză)*. Femeia care consacră piesa, Cornelia Marcellina așadar, mai apare în textul votiv al unei alte plăcuțe din seria de șapte, însă dedicația este făcută Diane.





## Cinci monede romane imperiale

În colecția numismatică a muzeului din Alba Iulia se află, pe lângă multe alte piese din aur, și un număr de 5 monede (aurei) din perioada romană imperială. Acestea sunt, în ordinea cronologică a emitenților:

### TIBERIUS



1. aureus; axa: 5; d: 18,8 mm; g: 7,32 gr.; monetărie: Lugdunum; datare: 14-15 d. Chr.; avers: TI CAESAR DIVI AVG F AVGVSTVS (Capul lui Tiberius, laureat, spre dreaptă); revers: PONTIF MAXIM (Livia sau Pax? șade spre dreapta și ține ramura în mâna stângă). Această monedă a fost descoperită în comuna Almașul Mare, înainte de anul 1964 și donată muzeului de către Gheorghe Fleșer în anul 1965.

### NERO



2. aureus; axa: 6; d: 18,2 mm; g: 7,00 gr.; monetărie: Roma; datare: 63-68 d. Chr.; avers: NERO CAESAR AVGVSTVS (Capul lui Nero, laureat, spre dreapta); revers: IVPPITER CVSTOS (Jupiter șade spre stânga, ține fulgerul în mâna dreaptă și sceptrul în mâna stângă). Moneda este din colecția Alexandru Borza.

3. aureus; axa: 6; d: 19 mm; g: 7,21 gr.; monetărie: Roma; datare: 63-68 d. Chr.; avers: NERO CAESAR AVGVSTVS (Capul lui Nero, laureat, spre dreapta); revers: IVPPITER CVSTOS (Jupiter șade spre stânga, ține fulgerul în mâna dreaptă și sceptrul în mâna stângă). Piesa a fost descoperită în localitatea Șibot, în anul 1985 și achiziționată de muzeul din Alba Iulia în anul 1987.



4. aureus; axa: 6; d: 18,5 mm; g: 7,00 gr.; monetărie: Roma; datare: 63-68 d. Chr.; avers: IMP NERO CAESAR AVGVSTVS (Capul lui Nero, laureat, spre dreapta); revers: IVPPITER CVSTOS (Jupiter șade spre stânga, ține fulgerul în mâna dreaptă și sceptrul în mâna stângă). Piesa a fost descoperită în aceeași localitate.



5. aureus; axa: 7; d: 19,1 mm; g: 6,98 gr.; monetărie: Roma; datare: 63-68 d. Chr.; avers: NERO CAESAR AVGVSTVS (Capul lui Nero, laureat, spre dreapta); revers: SALVS, în exergă (Salus șade spre stânga, ține patera în mâna stângă). Moneda a fost descoperită la Zlatna și vândută muzeului din Alba Iulia de către Arion Gheorghe.



## Un piepten din os cu mâner în formă de clopot

Piesa a fost descoperită cu ocazia cercetărilor arheologice din anul 2005, în situl Alba Iulia - *Recea*, situat pe prima terasă a Mureșului, în partea sudică a municipiului Alba Iulia. A fost recuperată dintr-o locuință adâncită, de formă rectangulară, care a aparținut unei așezări din perioada postromană. Pieptenul este lucrat din os și compus din trei plăcuțe prinse cu nituri de bronz. Acesta are următoarele dimensiuni: L - 10,3 cm; l - 5,7 cm. Una din plăcile exterioare este decorată prin tehnica inciziei, ornamentul constând din cercuri punctate. Este prevăzut cu un singur rând de dinți, iar mânerul are forma dreptunghiulară, cu colțurile rotunjite.

Asemenea piepteni au fost identificați în cimitire romane târzii din Pannonia, la Brigetio și Intercisa, în cele ale populației romanizate din fosta Dacie romană, la Bratei (cimitirul nr. 1), dar mai ales în mediul cultural al goților, ilustrat de descoperirile din necropolele culturii Sântana de Mureș - Cerneahov, de la Izvoare (jud. Neamț), Spanțov (jud. Ilfov) și Sântana de Mureș (jud. Mureș). Se pare că acest tip de piepten își are originea în mediul germanic, de unde a pătruns și în lumea romană, conform modei acelor timpuri. Este încadrat cronologic în intervalul cuprins între secolul al IV-lea și prima jumătate a secolului al V-lea, și a evoluat din exemplarele prevăzute cu mâner semicircular.



#### BIBLIOGRAFIE

- L. Bârzu, *Continuitatea populației autohtone în Transilvania în secolele IV-V (cimitirul nr. 1 de la Bratei)*, București, 1973, p. 74, pl. XXXV, 1-4.
- M. T. Bíró, „Combs and Comb-Making in Roman Pannonia: Ethnical and Historical Aspects”, în J. Tejral (ed.) *Probleme der frühen Merovingerzeit im Mitteldonaauraum*. Spisy Archeologicky ustavu AV ČR, 19, Brno, 2002, p. 55, 60, fig. 134-135.
- G. Bounegru, R. Ota, „Piepteni de os din așezarea postromană de la Alba Iulia – Dealul Furcilor – Monolit”, în *Apulum*, 43, 1, 2006, p. 299, nr. 6, pl. 2, fig. 3.
- V. Moga (ed.), *Alba Iulia Dealul Furcilor – Monolit* (catalogul expoziției), Alba Iulia, 2006, p. 43-44, nr. 164.
- I. Kovács, „A Marosszentannai népvándoláskori Temető”, *Dolgozatok az Erdélyi Nemzeti Múzeum érem- és régiségtárából*, 3, 1912, p. 350-351, fig. 26.
- B. Mitrea, C. Preda, *Necropole din secolul al IV-lea din Muntenia*, București, 1966.
- G. F. Nikitina, „Les peignes de la culture de Černjakov”, în *Sovetskaya archeologia*, 1, 1969, p. 159, pl. 1.



45

Aurel Dragotă

## Cruce relicvar de la Alba Iulia – Izvorul Împăratului



Una din crucele relicvar din necropola de la Alba Iulia - *Izvorul Împăratului* (M. 24/S. I) a fost descoperită într-un mormânt de adult, distrus parțial de lucrările agricole sezoniere. Din zona craniului, s-a recuperat o cruce relicvar din bronz (H = 6,52 cm), iar de la articulația mâinii drepte o lamă de cuțit din fier. Piesa de față, realizată din două plăci, se încadrează în tipul latin și deține un braț lung și unul scurt. La cele două capete ale brațului lung, piesa este prevăzută cu o balama-încuietoare, compusă fiecare din trei lamele. Balamaua superioară are aceste lamele fixate prin intermediul unui nit din fier. Pe o față a crucii, marginea brațelor a fost ornamentată cu un șanț, iar în câmpul central este redată Sf. Maria în poziție de orantă. Capul este reprezentat printr-un nimb, constând din două cerculețe ovale concentrice, ce ajung până la bărbie. Membrele superioare sunt ridicate în sus, iar palmele au degetele întinse. În cazul mâinii stângi, antebrațul, cotul și degetele sunt conturate destul de vizibil/clar, comparativ cu cea opusă unde aceste elemente sunt mai estompate. Torsul apare scund și disproporționat, fiind redat prin incizii oblice și verticale. Veșmântul este reprezentat în aceeași manieră, iar labelle picioarelor nu sunt vizibile. Deasupra capului Sf. Maria, în spațiul mărginit de chenar a fost incizată inscripția MOΘV.

Pe cealaltă față a crucii relicvar, se observă foarte clar scena *Răstignirii lui Isus Hristos*. Mâinile ocupă brațele scurte ale crucii și sunt întinse lateral simetric, cu palmele deschise și ilustrate prin degete. Sub mâini apar incizate literele grecești IC (dreapta) și XC (stânga). Trăsăturile sunt foarte evidente: arcadele ridicate, fruntea îngustă, gura, nasul oblic și capul oval-alungit, înclinat spre dreapta și încadrat de un nimb lat.

Din zona inferioară a nimbului oval, pornesc câteva incizii verticale ce redau veșmântul torsului, sub care se disting labela picioarelor, reprezentate fiecare cu câte patru degete. La partea superioară a crucii apare un oval cu patru puncte înscrise, grupate câte două, un trapez și două litere Cc (un C majuscul și c minuscul). Acest rând suprapune un al doilea, unde sunt redată de la dreapta spre stânga alte semne (trapez și un triunghi).

Piese similare din perspectiva formei și ornamenticii, diferite din prisma dimensiunilor, date la un orizont cronologic mai larg (sec. X-XII), se cunosc din Corint, dar și din colecțiile Muzeului Național din Belgrad și Mănăstirea Vatopedi/Muntele Athos.

Crucea relicvar de la Alba Iulia se datează în perioada anilor 953-1003, în contextul misiunii bizantine de *revitalizare* a creștinismului în Transilvania.



Foto 1-2 : Lacrima Rădulescu

Foto 3 : Valentin Deleanu

## BIBLIOGRAFIE

- M. Blăjan, „Alba Iulia- Izvorul Împăratului”, în H. Ciugudean, Zeno K. Pinter, G. T. Rustoiu (ed.), *Simpozionul Internațional Habitat-Religie-Etnicitate: Descoperiri arheologice din secolele IX-XI în Transilvania/Habitat-Religion-Ethnicity: 9th-11th Century Archaeological Finds in Transylvania. Catalog de expoziție/Exhibition Catalogue*, Alba Iulia, Editura Altip, 2006, p. 55, Fig. 123.
- M. Blăjan, „Descoperiri paleocreștine în bazinul mijlociu al Mureșului (sec. II-X)”, în Avram Cristea, Jan Nicolae (ed.), *Creștinismul popular între teologie și etnologie*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2007, p. 243-249.
- M. Blăjan, „Descoperiri paleocreștine în bazinul mijlociu al Mureșului (sec. II-X)”, în Ioan-Aurel Pop, Jan Nicolae, Ovidiu Panaite (ed.), *Sfântul Ierotei. Episcop de Alba Iulia/ Saint Ierotei. Bishop of Alba Iulia (sec. X)*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2010, p. 272-278.
- Gladys R. Davidson, Corinth. *Results of excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens. Volume XII. The Minor Objects*, Princeton, New Jersey, The American School of Classical Studies at Athens, 1952. p. 257, Fig. 2062
- A. Dragotă, „Graves with ceremonial and worship objects from the King's Spring necropolis in Alba Iulia, Alba county/ Hroby s obradnými a náboženskými predmetmi z pohrebiska Královský prameň v Alba Iulii, župa Alba”, în *Slovenská Archeológia*, LXV – 1, 2017, p. 163-175.
- A. Dragotă, „Dovezi ale misiunii bizantine la Alba Iulia (secolul X)”, în *Transilvania - serie nouă*, anul XLVI (CL), nr. 4, 2018, p. 89-96.
- Gordana Marjanović –Vujović, *Crosses 6 th.-12 th. from the collection of national museum*, Belgrad, National Museum- Belgrade, 1987, p. 40, Fig. 33.
- Brigitte Pitarakis, *Les crois reliquaires -pectorales byzantines en bronze*, Paris, Picard, 2006, p. 210 sq, Fig. 77-78-79.

46

Aurel Dragotă

## Inel bizantin de la Alba Iulia – Izvorul Împăratului



Din M.17 de la Izvorul Împăratului provine un inel masiv din argint, lucrat în tehnica granulării și a filigranului. Veriga are formă ovală și este turtită prin apăsare mecanică, iar exteriorul a fost ornamentat cu două benzi din sârme subțiri, răsucite în aceeași direcție, despărțite de o linie mediană. Cele două benzi de sârme răsucite sunt dispuse paralel în sensul invers al direcției de răsucire a sârmelor și prezintă o margine profilată în relief bilateral.

Chatonul inelului, realizat din tablă de argint, gol în interior este semisferic și ușor turtit, sprijinit pe un trunchi de con, cu marginea de la bază evazată. Peste marginile trunchiului de con s-a lipit o sârmă subțire dublă răsucită spre stânga, care înconjoară baza. Apoi, în jurul acestui trunchi de con s-au amplasat un șir de cerculețe din sârmă de argint cu capetele neîmpreunate, în care s-au fixat 10 sfere/sferule din argint.

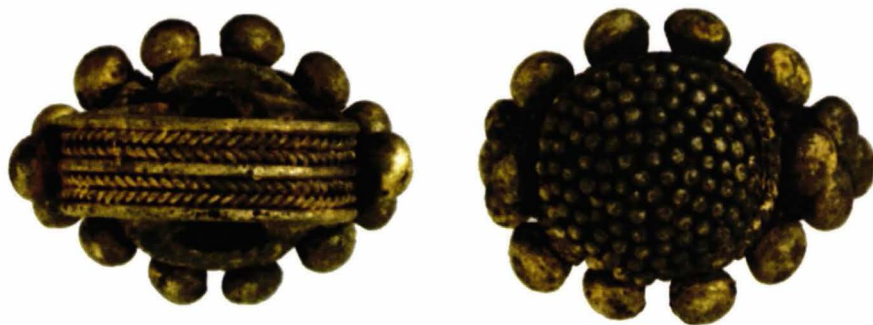
La jumătatea superioară a trunchiului de con, se află două cercuri din sârmă răsucită spre dreapta, dispuse paralel, având capetele neîmpreunate. Pe calotă/semisferă se disting șapte șiruri paralele de cercuri concentrice, alcătuite din sferule. De la primul șir plasat la baza semisferei (30 de sferule), diametrul acestor sferule se reduce treptat în șirurile următoare de la partea superioară. Ultimul șir din centrul superior al piesei, constă din cinci sferule, ce încadrează o sferulă centrală. Al doilea șir are în componere 26 de sferule, șirul al treilea are 21 de sferule, șirul al patrulea 16 sferule, șirul al cincilea are 12 sferule etc. Sferulele, așezate una lângă alta, acoperă toată suprafața semisferei.

Pe ambele profile ale inelului, dispuse simetric la extremitățile tortiței, se află câte

un grup compus din trei sferule mari ce formează triunghiuri cu baza în sus. Cele două grupe din câte trei sferule au fost lipite de suprafața exterioară a tortiței. (H = 31,7 mm, l = 33,6 mm, gr. = 25,5 mm). Împreună cu inventarul aferent (vas ceramic, *torques*, inele de buclă, cercei în formă de „ciorchine de strugure”), exemplarul nostru se datează fără probleme în a doua jumătate a secolului al X-lea.

Această variantă de inel este destul de răspândită în secolele X-XI, respectând tehnicile de realizare, cu anumite diferențe din perspectiva decorului. Piese similare până la un punct se cunosc în Croația, Ungaria, Bulgaria, Slovacia, Federația Rusă și România.

Foto 1-4 Lacrima Radulescu



## BIBLIOGRAFIE

- E. Comșa, Gh. Bichir, „O nouă descoperire de monede și obiecte de podoabă din secolele X-XI în așezarea de la Garvăn (Dobrogea)”, în *Studii și Comunicări de Numismatică*, III, 1960, p. 232, Fig. 6, Nr. 19.
- O. Damian, G. Vasile, „Vestigii arheologice descoperite pe dealul Dervent (jud. Constanța)”, în *Între Stepă și Imperiu/Zwischen der Steppe und dem Reich. Archäologische Studien für Radu Harhoiu zum 65. Geburtstag*, Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan”, București, 2010, p. 354, Pl. 12/5.
- P. Diaconu, D. Vilceanu, *Păciul lui Soare. Cetatea bizantină*, Vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972, p. 147, Fig. 56/4.
- A. Dragotă, G. T. Rustoiu, M. Drîmbărean, „Inele realizate în tehnica filigranului și a granulării/Rings in the Filigree and Granulation Technique”, în *Apulum*, XLVII, 2010, p. 107-116.
- A. Dragotă, *Podoabe și accesorii vestimentare din Banat, Crișana și Transilvania (secolele X-XI)*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2014. Seria: Interferențe etnice și culturale în milenii I a. Chr. – I p. Chr, Editori: Nicolae Gudea, Călin Cosma, Aurel Rustoiu, vol. XXI, p. 171 sq, Fig. 96.

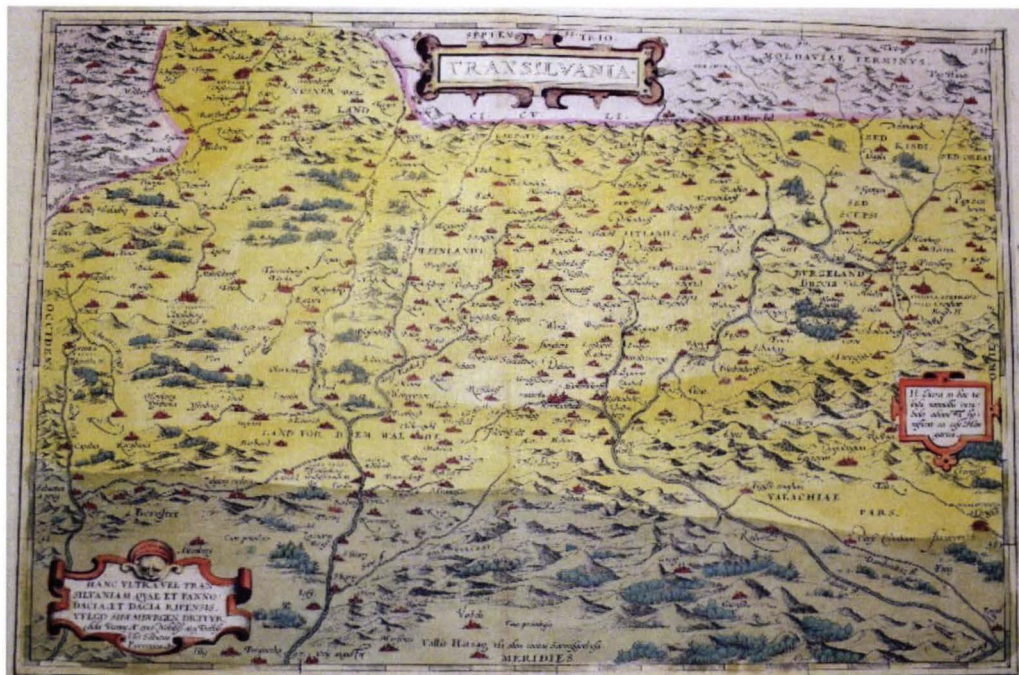


## Hărți ale Transilvaniei (sec. XVI-XVIII)

Tiparul european din secolul al XVI-lea, impulsionat de marile descoperiri geografice, propunea o nouă categorie de lucrări: atlasele geografice. Deși, inițial, s-au tipărit și hărți individuale, ulterior acestea erau retipărite și legate împreună dând naștere primelor atlase.

Numele care au deschis drumul atlaselor în marile oficine tipografice au fost: Abraham Ortelius (1527-1598), autorul primului atlas tipărit cu titlul *Theatrum Orbis Terrarum* (Antwerp, 1570); Gerard Mercator (1512-1594, pe numele său real Gerhard Kremer), autor a numeroase hărți ce a fost supranumit

în epocă „Ptolemeu contemporan”. Un caz aparte îl constituie Sebastian Munster (1488-1552), autor al celebrei *Cosmographia* (Basel, 1544), lucrare care este prima descriere a lumii; apărută inițial în limba germană, lucrarea a fost tradusă ulterior și tipărită în latină, franceză, italiană, engleză și cehă, cunoscând numeroase ediții până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Perioada sfârșitului de secolul al XVI-lea și începutului secolului următor a fost dominată de activitatea lui Jodocus Hondius (Joost de Hondt, 1563-1612), cunoscut gravor și cartograf olandez care a realizat numeroase hărți ale Europei, dar și unele dintre primele reprezentări ale *Lumii Noi*. Un alt nume important care și-a lăsat amprenta asupra graficii de hartă în secolul al XVII-lea a fost cartograful francez Nicolas Sanson (1600-1667), supranumit „părintele cartografiei franceze”. Marea majoritate a geografilor amintiți au realizat hărți ale continentului european și ale principalelor state; nu lipsesc hărțile Principatului Transilvaniei.

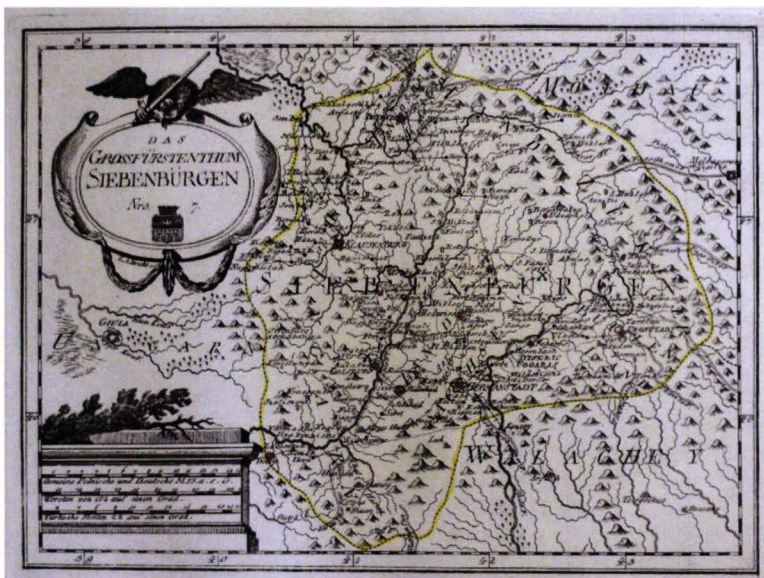


În ultimii ani, colecțiile Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia s-au îmbogățit cu o serie de hărți ale Principatului Transilvaniei datând din secolele XVI-XVIII. Pieseile oferă în primul rând o imagine asupra evoluției teritoriale a Transilvaniei din perioada amintită, ca Principat autonom și, ulterior, Mare Principat în Imperiul Habsburgic. Pieseile au fost achiziționate din anticariate din România (București), dar și din Italia (Roma) și Germania (Hammelburg și München).

Cele mai vechi reprezentări cartografice aflate în colecțiile muzeului albaulian le aparțin lui Sebastian Munster (Basel, cca. 1550-1574, harta provine dintr-o ediție în limba germană a *Cosmographie*) și lui Abraham Ortelius (Antwerp, cca. 1573-1579, provine din *Theatrum Orbis Terrarum*).

Interesante sunt și reprezentările tipărite în secolul al XVII-lea: unele sunt reproduceri după hărți realizate de Gerard Mercator (1641) și Abraham Ortelius (1667), dar și hărți realizate de Nicolas Sanson (1664) sau inspirate de cele ale lui Jodocus Hondius (cca. 1662-1672) și Alexis-Hubert Jaillot (1692).

Nu lipsesc exemplare ale hărților Transilvaniei din perioada habsburgică; aceste piese oferă o imagine asupra elementelor administrative și etnice prezente în arealul geografic transilvănean. Hărțile sunt opera unor geografi ca: Matthäus Seutter (1678-1757, *Transylvania Principatus in quinque nationes divisus* – Augsburg, 1740), Franz Johann Josef von Reilly (1766-1820, *Das Grossfürstenthum Siebenbürgen* – Viena, 1789) și Anton von Wenzely (cca. 1747-1825, *Generalkarte von Siebenbürgen* – Viena, 1789).





## Gravurile principilor Transilvaniei



*Sigismundus Bathori.*



*Andreas Bathori.*



*Gabriel Bathori.*

Înfrângerea armatelor maghiare de către Soliman Magnificul la Mohács în anul 1526 și Tratatul de la Oradea din 1538 au fost două momente care au dus la reconfigurarea spațiului sud-est european. Dispariția Regatului Ungariei, împărțit conform tratatului amintit între Ferdinand I și Ioan I Zápolya, urmată de numirea minorului Ioan Sigismund Zápolya principe al Transilvaniei sub regența episcopului George Martinuzzi în 1541 au dus la apariția unei entități statale cunoscută sub numele de Principatul Transilvaniei, aflat sub suzeranitate otomană. După anul 1541 rolul de reședință princiară, implicit cel de capitală, a revenit Albei Iulia. Odată cu pătrunderea Reformei religioase în Transilvania se creează cadrul care a dus, până la începutul secolului al XVII-lea, la o alternanță a principilor catolici și a celor reformați (ultimii se vor implica și în Războiul de Treizeci de ani). Sfârșitul secolului al XVI-lea a fost dominat de prezența pe tron a principilor din familia Báthory: Ștefan (1571-1575), Cristofor (1575-1581), Sigismund (1581-1594, 1594-1598, 1598-1599), Baltazar (1594), Andrei (1599) cu perioade în care puterea s-a aflat și în mâinile lui Rudolf al II-lea de Habsburg (1598) sau a Mariei Cristina de Habsburg (1597, 1598). De asemenea, este perioada în care Mihai Viteazul cucerește Transilvania și devine conducător *de facto* al acesteia pentru o scurtă perioadă de timp (1599-1600).

Debutul secolului al XVII-lea este marcat de schimbările dese ale principilor începând cu generalul italian Giorgio Basta (1601-1603, în numele împăratului Rudolf al II-lea) și continuând cu Moise Secuul (1603-1604), Ștefan Bocskay (1604-1606), Sigismund Rákoczy (1607-1608), Gabriel Báthory (1608-1613). Perioada de glorie a Principatului Transilvaniei debutează cu urcarea pe tron a principelui Gabriel Bethlen (1613-1629), cel căruia i-au succedat soția Ecaterina de Brandenburg (1629-1630) și fiul Ștefan (1630).

Ultima perioadă importantă a Principatului Transilvaniei se suprapune cu domnia lui Gheorghe Rákóczi I (1630-1648) și cea a fiului său Gheorghe Rákóczi II (1648-1657, 1659-1660); o nouă perioadă de instabilitate coincide cu domniile următorilor principii: Francisc Rhédey (1657-1658), Acațiu Barcsay (1658-1660) și Ioan Kemény (1661-1662).

Seria principilor se încheie la sfârșitul secolului al XVII-lea cu domniile lui Mihai Apafi I (1662-1690), Emeric Thököly (1690-1691), Mihai Apafi II (1690-1696), Leopold I de Habsburg (1691-1705) și Francisc Rákóczi al II-lea (1704-1711).

Colecția de gravuri, marea majoritate contemporane cu personajele prezentate, a fost constituită prin achiziții recente de la anticariate din România (București), Germania (Dinkelscherben, Berlin, Eurasburg, Wasserburg și München), Austria (Viena) și Franța (Paris).

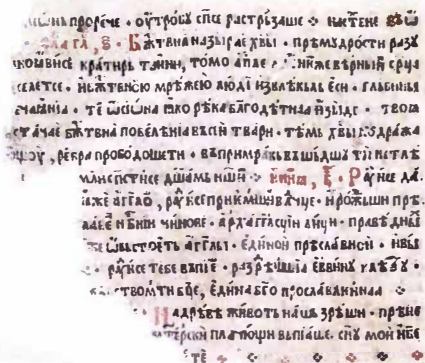




## Sbornic slavon (Sebeș, 1580)

Introducerea tiparului în spațiul românesc la începutul secolului al XVI-lea (1508) nu a însemnat o generalizare a fenomenului la nivelul celor trei Țări Române. Exceptând episodul reprezentat de activitatea lui Macarie (1508-1512), tiparul românesc (cel cu litere chirilice, nu facem referire la tiparul transilvănean în limbile latină, maghiară și germană) cunoaște perioade lungi de inactivitate. Cu toate acestea, perioada celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea este marcată de activitatea diaconului Coresi; între anii 1556-1583 el a tipărit cărți în slavonă și română în centre tipografice precum Brașov, Târgoviște și Sebeș.

În colecțiile Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia, a fost identificat recent un fragment al *Sbornicului slavon* tipărit de către diaconul Coresi în anul 1580 la Sebeș.



МОНАХЪ ПРОСВЕЩЕНОУ ОУТРОУ СПИ РАСТРЪЗАНЕ ОУЧЕНИЕ БЖИ  
 ТА, С. БЖИВНАНЪ ИРА ХВЫ. ПРЕМЪРОСТН РАЗ  
 ЧОМВНІЕ КРАТНІЕ ТАНН, ТОМО АПЛЕ. НЖЕВЕРНІЕ СРЦА  
 СЛАТІЕ. НЖТЕНІО МРЪМО АЮАІ ИЗЛАТКАІ ЕН. ГАВНІА  
 ЕЧАІНІА. ТІ БОСІА ПКО РЪКБЛОДТНА НЪІІІІІ. ТВОМ  
 РЪАІЕ БЖТЕНА ПОБЕЛЕНІА ВІПН ТВАРН. ТЕМЪ ХВЫ. АДРАЖА  
 ЧОУ, РЕКРА ПРОВОДОШТН. ВЪПНАРЪКЪ ВЪШІАШЪ ТІІ НІТАЕ  
 ЧАНЕСПНІЕ АШІАМЪ НШІА. ВЪПНІА, Е. РЪНІЕ А.  
 ІІЖЕ АІТАО, РЪКЕСПНІАМЪ НІАЧЕ. НРЪЖАН ПРЪ  
 АДЕЕ НБІН ЧІННОЕ. АРХІІА СІН АНН. ПРАВЪДНІЕ  
 СІАСТОІТЪ АРГІАІ. ЕДІНОН ПРЪСЛАВНОН. НВІА  
 РЪНІЕ ТЕСЕ ВІПІЕ. РЪЗРЪШІА ЕВІНІА УАТЪА.  
 ТВОМТНАЕ, ЕДНН АБГО ПРЪСЛАВАННА.  
 АДРЪКЪ ПНВОТЪ НІАЦЪ ЗРЪШН. ПРЪНІЕ  
 ТЕРСІН ПАЖОЦН ВІПІАШЕ. СПЪ МОИ НІЕ  
 ТЕ

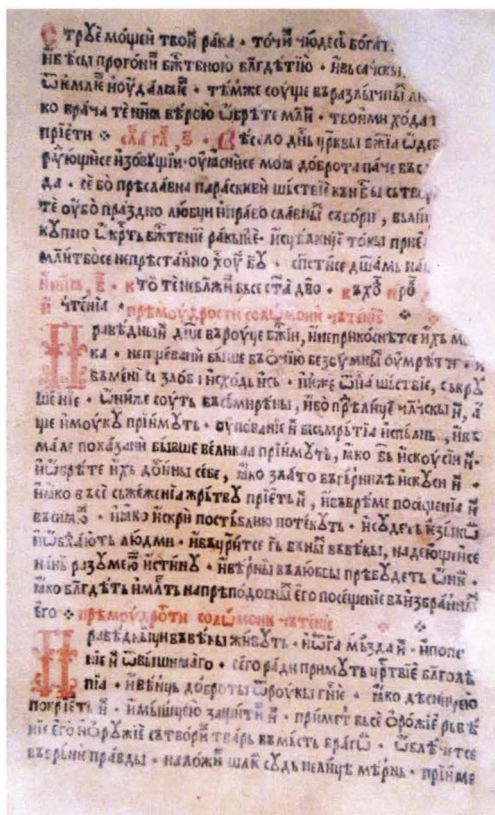
Fragmentul reprezentând 2 file (fila 8 din caietul 6, fragmentară, și fila 1 din caietul 7) prezintă următoarele caracteristici tehnice: tipar cu litere chirilice, cu 31 de rânduri pe o pagină, cu cerneală neagră și roșie, inițiale de dimensiuni relativ mari, flori tipografice de mici dimensiuni, negre și roșii, textul fiind redactat în limba slavonă; fragmentul a fost identificat prin comparație cu exemplarul deținut de către Biblioteca Națională a României, disponibil în format electronic în baza de date *Biblioteca Digitală Națională*.

Deși în momentul identificării fragmentul se afla într-o stare de conservare mediocră, la ora actuală, grație intervenției specialiștilor din cadrul Centrului Național de Conservare și Restaurare a Cărții Vechi din cadrul Muzeului Național al Unirii, el este restaurat.

*Sbornicul slavon* tipărit la Sebeș este a doua ediție coresiană a acestei lucrări; prima a apărut la Brașov în anul 1569 fiind o variantă în două volume, extrem de rară astăzi. Sursa de inspirație utilizată de Coresi pentru această tipăritură, atât ca text, cât și ca ilustrație, a fost *Sbornicul* tipărit de Bojidar Vukovic la Veneția în anul 1538, fapt specificat de asemenea în epilog, alături de numele editorului și de cel al tipografului.

Din punctul de vedere al ilustrației de carte, ediția din 1580 a *Sbornicului* slavon este un reper în ceea ce privește activitatea diaconului Coresi, alături de *Triodul Penticostar* (1558) și *Cazania a II-a* (1580-1581); lucrarea (exemplarele complete) conține 7 gravuri inspirate de textul *Noului Testament*: Sfântul Simion Stâlpnicul, Nașterea Maicii Domnului, Simbolul Crucii, Sfântul Ioan Teologul, Toma necredinciosul, Sfânta Paraschiva și Sfântul Nicolae.

Identificarea unui fragment al *Sbornicului* slavon tipărit de către diaconul Coresi, la Sebeș în anul 1580, în colecțiile Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia sporește valoarea colecției de carte românească veche a instituției și, în același timp, întregeste imaginea asupra patrimoniului de carte românească tipărită în secolul al XVI-lea existentă pe actualul teritoriu al județului Alba, respectiv un exemplar al *Paliei* (Orăștie, 1582) și cele două fragmente: filele din *Evangheliarul slavo-român* (Sibiu, 1551-1553) și cele două file din *Sbornicul slavon* (Sebeș, 1580).



## BIBLIOGRAFIE

- Ion Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, *Bibliografia Românească Veche. 1508-1830*, București, Ed. Academiei Române, 1903-1944, vol. I-IV; vol. I, nr. 28, p. 81-85; vol. IV, nr. 28, p. 173-174.  
 Florin Bogdan, *Un fragment al unei tipărituri românești din secolul al XVI-lea în colecțiile Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia*, în *Apulum*, LIII, Alba Iulia, 2016, p. 1-9.  
 Dan Râpă-Buicliu, *Bibliografia Românească Veche. Additamenta I* (1536-1830), Galați, Ed. Alma, 2000, p. 33.  
*Régi Magyarországi nyomtatványok (1473-1600)*, I, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971, nr. 477, p. 446-447.

## Sigiliul principelui Sigismund Báthory



Timbru sec aplicat pe un document din 31 mai 1595

Despre promovarea prin intermediul heraldicii a ideii de unire a celor trei state medievale românești se știe încă din anii de sfârșit ai secolului al XVI-lea, de când datează prima publicare a sigiliului asumat de principele Transilvaniei în perioada premergătoare sau chiar în contextul perfectării tratatelor de subordare a Țării Românești și a Moldovei, încheiate în 20 mai, respectiv 3 iunie 1595. Pe baza acestui însemn care combină pentru prima dată stemele celor trei entități statale s-a vorbit – pe bună dreptate – despre o unire diplomatică a românilor anterioară celei realizate prin forța armelor de Mihai Viteazul. Cu un destin efemer, în varianta de la sfârșitul secolului al XVI-lea, unirea ilustrată de acest sigiliu a avut un efect de o mare importanță la nivelul simbolisticii politice a Transilvaniei, căci alcătuirea sa a presupus o prealabilă definitivare a propriei steme a statului care își aroga pretenții suzerane asupra vecinilor săi. Și astfel, motivațiilor care au condus la apariția primei steme unite li se adaugă motivațiile – la fel de importante, dar și de greu de deslușit – ale opțiunii pentru elementele componente ale stemei Transilvaniei: vulturul, soarele și luna și cele șapte turnuri, pentru care se vor oferi semnificații abia în 1659, nu cele pentru care au fost însă ele alese.

Cea mai interesantă piesă a acestui discurs identitar este vulturul, pentru a cărui prezență au fost indicate până acum trei surse, toate la fel de credibile, dar și la fel de dificil de argumentat. Prima ar fi acvila bicefală habsburgică, de aceeași culoare, neagră, redată în sigiliul din 1595



ca indiciu pentru calitatea de principe al Sfântului Imperiu Romano-German a primului utilizator, Sigismund Báthory. Cea de-a doua este acvila Poloniei, prezentă în armaliile familiei Báthory și înainte și după 1595, ca urmare a deținerii titlului de rege de către un membru al său. A treia sursă ar fi antecedentele locale transilvănene: blazonul unui voievod sau steagul de luptă al comitatului Alba, care ar descinde chiar din însemnul legiunilor romane.

Comparând variantele cunoscute ale sigiliului folosit de Sigismund Báthory, de soția sa, arhiducesa Maria Christierna de Austria, și de Andrei Báthory, observăm că doar primii doi asociază blazonul familiei Báthory cu acvila habsburgică, cel dintâi în calitate de principe al Sfântului Imperiu, iar soția sa ca membră a familiei imperiale. Ceilalți membri ai familiei Báthory folosesc însă acvila polonă. Ținând cont de ostilitatea care anima societatea transilvăneană împotriva Habsburgilor, e mai greu de crezut că un simbol care, într-un timp scurt, se va bucura de un asemenea succes încât va deveni însemn de stat, ar mai fi avut aceeași soartă dacă, la nivel mental, ar fi fost asociat cu Habsburgii. Descinderea acvilei transilvane din cea polonă se lovește și ea de două impedimente: culoarea albă a vulturului Poloniei și reprezentarea fără partea inferioară a corpului a păsării din stema Transilvaniei. Folosirea anterioară a vulturului ca simbol cu o recunoaștere largă la nivelul viitorului principat suferă de inconsistență în ceea ce privește numărul reprezentărilor asumate ca atare, iar o preluare a sa din stindardul comitatului Alba pe considerente umaniste, care legau gloriosul trecut roman de prezentul medieval, este contrazisă de forma și

culoarea păsării, redată întreagă, jumătate albă, jumătate albastră, dar și de existența unor simboluri alternative: cele șapte coline, cele șapte turnuri și chiar leii afronțați, care vor simboliza Transilvania în cea de-a doua versiuna a stemei unite, cea preferată de Mihai Viteazul și Moise Székely.

Neputând identifica sursa exactă a opțiunii alcătuitorului sigiliului din 1595, rămâne constatarea că, deocamdată, documentul păstrat la Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia este cea mai veche atestare a utilizării stemei, deopotrivă a celei transilvane ca și a celei unite. Autorul moral al celei din urmă este, cu destul de mare probabilitate, un român, Ștefan Jósika, cancelarul principelui Sigismund Báthory, căruia literatura istorică mai nouă îi atribuie chiar paternitatea ideii politice a unirii celor trei state medievale. Cel puțin cu titlu de ipoteză, i se poate atribui și paternitatea asupra formei finale a stemei principatului, dacă aceasta a fost definitivată în contextul alcătuirii stemei unite.



Explicația figurii reconstituite: Sigiliul lui Sigismund Báthory, 1592, după Albert Arz von Straussenburg, *Beiträge zur siebenbürgischen Wappenkunde*, Köln-Wien, 1981, p. 14.

#### BIBLIOGRAFIE

Ana Dumitran, „Completări la istoricul stemei Transilvaniei, pe marginea unui sigiliu aplicat la 31 mai 1595”, în *Annales Universitatis Apulensis, series Historica*, 9/2005.



## Macheta clădirilor sediului Mitropoliei Ortodoxe a Bălgradului

O machetă a clădirilor care au constituit sediul Mitropoliei Ortodoxe a Bălgradului se păstrează în expoziția permanentă a Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia. Reconstituirea respectivă nu este un obiect muzeal cu valoare intrinsecă, ci unul cu valoare evocatoare, capabil să reamintească o realitate existentă la un moment dat, ale cărei urme materiale au fost însă șterse drastic, din topografia locală, imediat după anul 1711. S-a încercat astfel un act de reînviere a trecutului, de *reconstituire istorică*, operată pe baza surselor documentare existente, nu și a urmelor materiale palpabile (prea puține, conservate la muzeu:

câteva piese arheologice, urme de tencuială cu pictură murală etc., scoase la iveală prin săpături arheologice efectuate în anii '70-'80 ai secolului trecut) care ar fi putut certifica și mai bine întinderea și aspectul centrului spiritual, al românilor transilvăneni, din secolele al XVI-lea - al XVII-lea.

Reconstituirea s-a realizat pornindu-se de la planurile clădirilor care au făcut parte din sediul Mitropoliei Ortodoxe a Bălgradului, așa cum sunt ele reprezentate în planul cetății, întocmit de Giovanni Morando Visconti (1652-1717), respectându-se dimensiunile figurate și proporțiile aproximative ale clădirilor. Ca atare, este deosebit de important faptul, că pe baza reprezentării planimetrice datorate italianului menționat, s-a putut realiza un relevu ipotetic al clădirilor figurate, iar pe baza acestuia s-a putut crea macheta corespunzătoare sediului mitropolitan românesc de la Alba Iulia, care corespunde în proporție însemnată realității de epocă. Macheta ne reînvie astfel următoarea topografie a sediului fostei Mitropolii Ortodoxe a Bălgradului:



Intrarea în complexul mitropolitan, așezat în colțul sud-estic, exterior, al cetății, care era și un complex monahal, se făcea, dinspre fațada sudică, prin intermediul unei porți cu turn, aflată aproape la întretăierea în unghi drept a axurilor unor corpuri de clădiri, care încadrau accesul spre curtea interioară. În stânga, era o clădire mai impresionantă, cu axul longitudinal pe direcția est-vest, unde este de presupus că s-a aflat reședința mitropolitană, împreună, probabil, cu mănăstirea. În dreapta intrării, cu axul longitudinal pe direcția nord-sud, se aflau două corpuri de clădire, realizate probabil în același stil arhitectural cu prima (probabil cu influențe renaștentiste), în care ar fi putut funcționa celebra tiparniță mitropolitană și eventual o școală românească (sau într-una dintre aceste clădiri ar fi putut ființa mănăstirea, prima clădire menționată anterior fiind în acest caz doar reședința mitropolitană nu și cea mănăstirească).

În curtea interioară, postată central, cu axul pe direcția est-vest, s-a aflat catedrala ctitorită la Alba Iulia de către Mihai Viteazul și Doamna Stanca, în 1597, cu un plan specific construcțiilor de la sfârșitul secolului al XVI-lea din Țara Românească (absida teflată), împobobită pictural de Petre Armeanul, Mina și Nicolae din Creta. Aici a fost îngropat, se crede, trupul decapitat al lui Mihai Viteazul, după asasinatul de pe Câmpia Turdei (9 august 1601). La nord de aceasta, tot pe direcția est-vest, se menținea și a fost figurată în planul din 1711, vechea biserică sală a sediului ecleziastic și monahal de la Alba Iulia, înlocuită de construcția realizată în 1597, în care desigur nu se mai slujea, dar clădirea nu fusese dezafectată încă.

La 1595-1601, moment care este în mod

special evocat prin etalarea machetei menționate, este evident și acceptat în istoriografia românească faptul că statutul acestei biserici a fost în mod clar mitropolitan, așa cum reiese din mai multe documente ale vremii, utilizate de Nicolae Iorga, precum și din însemnele primului ierarh canonic, recunoscut ca Mitropolit, Ioan de Prislop, al cărui nume era însoțit, în textul de pe pecetea sa, păstrat mult timp la Blaj, cu *titulatura mitropolitană*. De asemenea, pe foile de titlu ale cărților vechi românești editate la Bălgrad, titulatura arhierescă este, prin tradiție, *mitropolitană* și această tradiție pare a se origina în înlesnirile pe care Mihai Viteazul le obținuse pe seama Bisericii românilor ardeleni de la Sigismund Bathory în anii 1596-1597.

Despre activitatea tipografică de la Bălgrad s-a scris relativ mult în ultimul timp, acordându-se o atenție cu totul specială reeditării critice a vechilor texte imprimate în acest mediu, în secolulul al XVII-lea: *Noul Testament*, 1648; *Psaltirea*, 1651; *Poveste la 40 de mucenici*, 1689; *Molitvenic*, 1689; *Bucoavna*, (1699) sau la începutul secolului al XVIII-lea (*Pânea pruncilor*, 1702), ultima tipăritură bălgrădeană. S-a presupus și existența aici a unei Biblioteci mitropolitane, încercându-se reconstituirea unui interesant fond existent de carte slavonă sau românească (inclusiv carte europeană a putut fi stocată în același context, sub influența mediilor ecleziastice reformate sau catolice existente la Alba Iulia), din componența acestui focar de cultură, care a fost Bălgradul românesc, prin sediul său mitropolitan, mănăstirea de călugări (care erau de bună seamă promotori culturali de seamă și educatori), școala, biblioteca și tipografia sa.

#### BIBLIOGRAFIE

- Gheorghe Anghel, *De la vechea Mitropolie ortodoxă a Transilvaniei la Episcopia de Alba Iulia*, Alba Iulia, 1993.  
Nicolae Iorga, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, Vălenii de Munte, 1908.

## Tezaurul monetar medieval de la Șeușa (jud. Alba)



*Imagine de ansamblu cu tezaurul monetar de la Șeușa (după restaurare)*

În vara anului 2004, în satul Șeușa (com. Ciugud), un muncitor care participa la săparea fundației unei case, a descoperit, într-un bulgăre de pământ, mai multe monede, al căror număr nu mai poate fi reconstituit acum cu exactitate.

În luna decembrie 2005, Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia a reușit să recupereze 54 de piese, care s-au dovedit a fi din secolul al XVII-lea (în locul descoperirii s-ar putea să fi rămas o parte din monede, ceea ce a fost greu de dovedit, deoarece, între timp, pe acel loc s-a construit un imobil, fiind practic imposibil de făcut alte investigații.

În intervalul de timp dintre data descoperirii și cea a achiziționării de către muzeu a acestor piese, descoperitorul a împărțit o parte din monede pe la rude și prieteni, în jur de 10 astfel de piese.

Tezaurul de la Șeușa este compus din 53 groși lați și un dinar, majoritatea, respectiv 45 monede (44 groși lați și un dinar), fiind emise de principele transilvănean Gabriel Bethlen (1613-1619), iar restul de 9 groși lați fiind emisiuni ale împăratului romano-german Matthias al II-lea de Habsburg (1608-1619), în calitate de rege al Ungariei.



Cele 54 de piese, bătute în monetăriile de la Baia Mare și Cașovia, sunt datate între 1615 și 1629, cea mai veche monedă fiind un groș lat emis de Matthias al II-lea, iar cea mai târzie un groș lat emis de Gabriel Bethlen, care indică și momentul posibil al îngropării tezaurului. După toate probabilitățile, evenimentul s-a produs în cursul anului 1630, în contextul tulburărilor determinate de abdicarea principesei Catherina de Brandenburg, văduva lui Gabriel Bethlen, și urcarea pe tron a principelui Gheorghe Rákóczi I.

Acest tezaur își aduce contribuția la îmbogățirea cunoștințelor privind circulația monetară medievală pe teritoriul orașului Alba Iulia și al satelor aparținătoare, în special, și al Transilvaniei în general, el reprezentând totodată un important document numismatic, care confirmă datele referitoare la prosperitatea economică a Transilvaniei sub domnia lui Gabriel Bethlen, furnizate de celelalte surse istorice.



*Groș lat emis de Matthias al II-lea în anul 1617*

#### BIBLIOGRAFIE

- Petru Bunta, *Gabriel Bethlen*, București, 1981.  
 Huszár Lajos, *Bethlen Gábor Pénzei*, Kolozsvár, 1945.  
 Ovidiu Oargă, „Tezaurul monetar medieval de la Șeușa (jud. Alba)”, în *Apulum*, XLIII/2, p. 131-140.  
 Emil Unger, *Magyar Éremhatározó*, Budapest 1958.  
 Adolf Resch, *Siebenbürgische Münzen und Medaillen von 1538 bis zur Gegenwart*, Hermannstadt 1901.



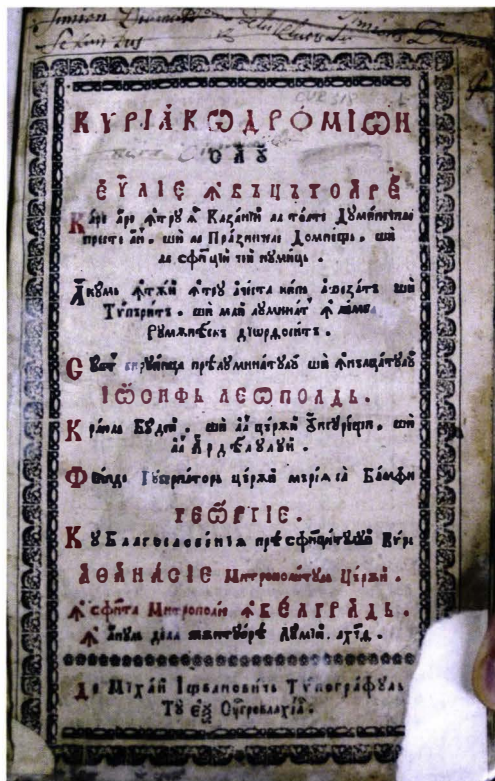
## Chiriadromion (Bălgrad, 1699)

Ultima parte a activității tipografiei Mitropoliei Ortodoxe a Bălgradului este marcată de apariția a trei cărți în intervalul 1699-1702: *Bucoavna* (1699), *Chiriadromion* (1699) și *Pâinea pruncilor* (1702).

Originea titlului *Chiriadromion* o regăsim în limba greacă: *kiriakos-kiriaki* = duminical, duminică, predică de duminică sau Cazanie. O primă inițiativă de a tipări o astfel de culegere de cazanii i-a aparținut lui Varlaam, mitropolitul Moldovei, materializată în anul 1643, la Iași cu ajutorul domnitorului Vasile Lupu; cartea va rămâne în conștiința românilor cu titlul de *Cazania lui Varlaam*.

Dacă în cazul *Cazaniei* cuprinsul indică 74 de predici, *Chiriadromionul* bălgrădean cuprinde un număr de 81 de cazanii, unele fiind prelucrări după tipăritura ieșeană, altele aflându-și sursele în *Cheia înțelesului* (Kiev, 1665; București, 1678), *Evanghelia învățătoare* (Mănăstirea Dealu, 1644), *Biblia* (București, 1688), *Evanghelia* (Snagov, 1697) etc.

Din punct de vedere tehnic, *Chiriadromion*, este un volum în formatul în 4°, cu [3] file și alte 415 file numerotate, tiparul fiind realizat cu negru și roșu în cazul foii de titlu, restul textului fiind redat cu negru; textul de pe fiecare filă este încadrat într-un chenar liniar. Sub aspect grafic volumul prezintă o gravură reprezentând stema Mitropoliei Bălgradului, o gravură cu Sfinții împărați Constantin și Elena, dar și mai multe inițiale ornate și frontispicii. Hârtia utilizată pentru imprimarea acestei cărți de dimensiuni destul de mari are o proveniență deosebit de variată, fiind identificate mai multe tipuri de hârtie (mori de hârtie) prin intermediul filigranelor, fie italiană,

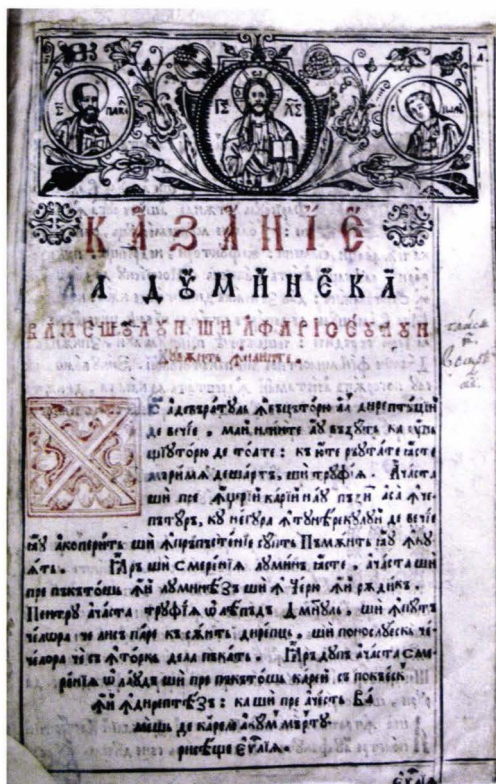


austriacă, franceză, germană, posibil chiar și hârtie de proveniență poloneză (nu se exclude posibilitatea utilizării și a unor coli de hârtie de proveniență transilvăneană). Tirajul tipăriturii nu pare să fi depășit 1000 de exemplare, ceea ce înseamnă oricum un tiraj relativ mare pentru perioada respectivă.

În urma unui demers al soborului mitropolitan s-a stabilit ca prețul de vânzare al unui exemplar al cărții să fie de 20 zloți [florini], o sumă relativ mare pentru sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea.

Patrimoniul județului Alba cuprinde aproximativ 60 de exemplare ale acestei tipărituri, dintre care un număr de 8 exemplare se află în colecțiile Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia. Atrage atenția exemplarul aflat la cota CVR 318, provenind de la Aiud, din colecția Iosif Pop și achiziționat de către muzeul albaulian în anul 1963. Beneficiind de o legătură în piele neagră, restaurată de către specialiștii Centrului Național de Restaurare a Cărții Vechi, exemplarul este complet și păstrează [3] file și încă 415 file.

Valoarea exemplarului este amplificată și de însemnările manuscrise existente pe filele sale, acestea atestând circulația volumului în Geomal (jud. Alba). Mai mult, exemplarul a fost dăruit bisericii din localitatea menționată de către însuși mitropolitul Atanasie Anghel!



## BIBLIOGRAFIE

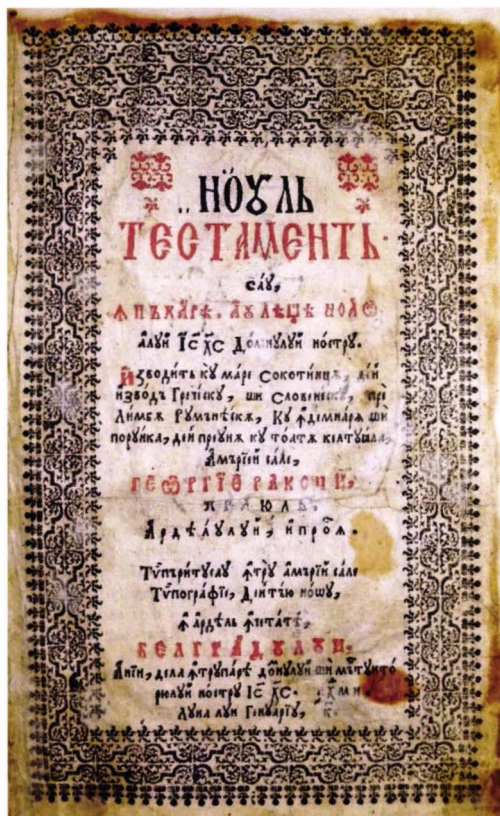
- Ion Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, *Bibliografia Românească Veche. 1508-1830*, București, Ed. Academiei Române, 1903-1944, vol. I-IV; vol. I, nr. 115, p. 372-377, 538.
- Doina Lupan, Lucia Hațegan, *Cartea veche românească în biblioteca Muzeului de Istorie Alba Iulia* (I), în *Apulum*, XII, 1974, p. 359-394.
- Eva Mârza, *Din istoria tiparului românesc. Tipografia de la Alba Iulia (1577-1702)*, Sibiu, Ed. Imago, 1998.
- Eva Mârza, Doina Dregăhiciu, *Cartea românească veche în județul Alba. Secolele XVI-XVII (catalog)*, Ed. Episcopiei Ortodoxe Române a Alba Iuliei, Alba Iulia, 1989, p. 171-172.
- Eugen Pavel, *Carte și tipar la Bălgrad (1567-1702)*, Cluj-Napoca, Ed. Clusium, 2001.
- Dan Râpă-Buicliu, *Bibliografia Românească Veche. Additamenta I (1536-1830)*, Galați, Ed. Alma, 2000.



## Noul Testament, Bălgrad (1648)

Activitatea tipografică din spațiul românesc în secolul al XVII-lea este caracterizată prin apariția unui număr mult mai mare de lucrări tipărite în limba română, în detrimentul celor slavone. Pentru cazul Transilvaniei una dintre cauze poate fi identificată și în încercările de a-i atrage pe români la calvinism, în special în perioada celor doi principii Rákóczi – Gheorghe I (1630-1648) și Gheorghe II (1648-1648-1657, 1659-1660).

Despre tentative de editare a textului *Noului Testament* în limba română aflăm prin intermediul superintendentului calvin Ștefan Geleji care pune problema tipăririi *Bibliei* în limba română încă din anul 1643. Demersul de traducere și tipărire a textului *Noului Testament* este legat de urcarea lui Simion Ștefan pe scaunul vlădicesc al Bălgradului; în predoslovie este amintit ieromonahul Silvestru, cel care a decedat înainte de a finaliza traducerea textului. Alte documente amintesc de o traducere care încă nu era finalizată în anul 1644, traducătorul urmând a fi remunerat de principele Gheorghe Rákóczi I cu suma de 50 florini și un postav. Sursele utilizate sunt ediții grecești și latine ale *Noului Testament* și *Bibliei*. Conform corespondenței dintre principele Gheorghe Rákóczi I și administratorul său Király-Daróczi Debreceni Tamás reiese că traducerea a fost finalizată la sfârșitul anului 1645, în ianuarie 1646 fiind cerute 20 de chintale de antimoniu pentru turnarea literelor chirilice. Tipărirea propriu-zisă a cărții s-a încheiat la 20 ianuarie 1648, așa cum reiese și din textul foii de titlu, care oferă informații și despre tipografia în care s-a executat lucrarea: *Tipăritu-s-au întru a Mării sale tipografie dentăi noou în Ardeal, în cetatea Belgradului*; este vorba despre tipografia princiară de la Alba Iulia, deosebit de activă în perioada respectivă. În ceea ce îi privește pe meșterii tipografi nu este exclusă o implicare a lui Martin Maior din Brașov, unul dintre tipografii care lucrau la Alba Iulia la momentul respectiv. Numele restului membrilor echipei care a lucrat la tipărirea textului îl aflăm dintr-o notă manuscrisă



păstrată pe unul dintre exemplarele cărții: Gheorghe Rusu din Sibiel, Simion și Ștefan (mulți cercetători identifică aceste nume cu mitropolitul Simion Ștefan!, iar alții îl identifică în persoana fiului lui Meletie Macedoneanul cunoscut și ca Ștefan din Ohrida sau Ștefan Brzohodec – Sprinten la mers).

Lucrarea, de format folio (în 2°) este tipărită cu negru și roșu, pe o coloană, cu 34 de rânduri pe o pagină, cu alfabet chirilic. Întreg textul este încadrat, pe fiecare pagină, de un chenar liniar. Exemplarele complete conțin [6] f. + 330 f., cu greșeli de numerotare, iar ca elemente de ornamentică tipografică întâlnim în cuprinsul cărții inițiale (letrine), frontispicii, vignete și gravuri.

În colecțiile Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia se regăsesc 5 exemplare ale *Noului Testament* de la Bălgrad (1648). Dintre acestea cel aflat în vechea colecție a Sălii Unirii este complet, fiind achiziționat de la Ioan Pop din Apoldu de Sus (jud. Sibiu). Volumul se află într-o bună stare de conservare, fiind restaurat de către specialiștii Centrului Național de Conservare-Restaurare Carte Veche din cadrul Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia. Legătura cărții a fost refăcută în anul 1756, trecut pe coperta 1; tăbliile de lemn sunt îmbrăcate în piele. Coperta 1 este decorată cu un chenar floral, prevăzut cu simbolurile evangheliștilor în colțurile interioare și un medalion cu scena Răstignirii în câmpul central cu anul 1756; coperta 2 este identică, în medalionul central este

Maica Domnului cu pruncul în brațe și inițialele V. R. (posibil meșterul care a realizat legătura). Întreaga ornamentație este aurită; se păstrează încuietorile volumului. Pe filele cărții se păstrează și câteva note manuscrise din care putem reconstitui, parțial, circulația acestora: F. [2]-[6]: *Această carte să știe că-i de la Popa Ifraptu în prețu de bani 15 florinți și dată popii Pătru. Rus Andrieș. F. 67-68: Această carte este a popii Pătru din Beriu și de s-a întâmpla cineva să o caute știți de la mine. F. 134: De când au murit 1770 de ani. F. 173: 1785. F. 260: Am scris Solomon [...]. F. 261: 1742.*



## BIBLIOGRAFIE

- Ion Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, *Bibliografia Românească Veche. 1508-1830*, București, 1903-1944, vol. I-IV; vol. I, nr. 54, p. 372-377, 538.
- Ana Dumitran, „Moștenirea Mitropolitului Simion Ștefan. Comentarii, ipoteze, reevaluări”, în Jan Nicolae (coord.), *Mitropolitul Simion Ștefan. Teolog, cărturar și patriot*, Alba Iulia, 2010, p. 229-230.
- Doina Lupan, Lucia Hațegan, „Cartea veche românească în biblioteca Muzeului de Istorie Alba Iulia (I)”, în *Apulum*, XII, 1974, p. 361-362.
- Eva Mârza, *Din istoria tiparului românesc. Tipografia de la Alba Iulia (1577-1702)*, Sibiu, 1998, p. 34-44.
- Eva Mârza, Doina Dreghiciu, *Cartea românească veche în județul Alba. Secolele XVI-XVII (catalog)*, Alba Iulia, 1989, p. 92-93.



55

Ana Dumitran

## Diplomă de înnobilare, Alba Iulia, 1649

74 x 63 cm

tehnica: text manuscris, pictură tempera

material: pergament

emitent: Gheorghe Rákóczi al II-lea, Alba Iulia, 14 februarie 1649

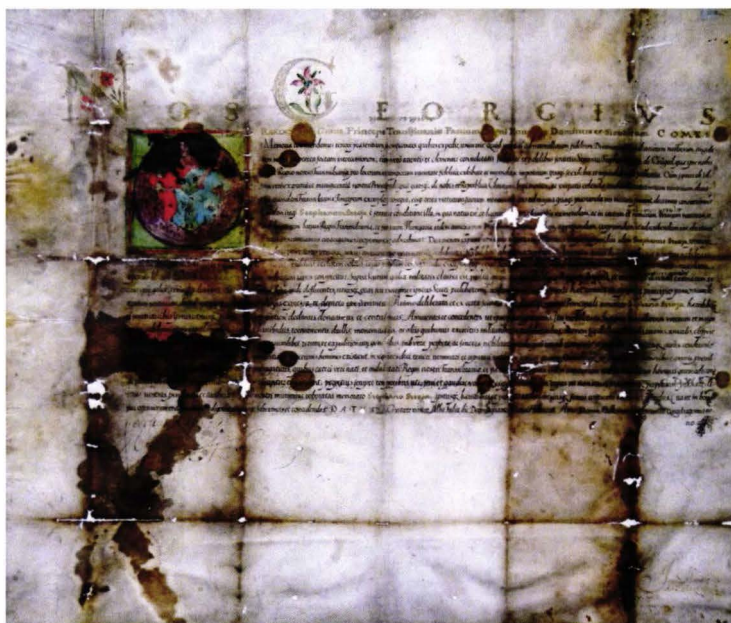
destinatar: Ștefan Stoia din Ciugud

atelier: cancelaria princiară din Alba Iulia

restaurator: Sofia Știrban

Înnobilarea românilor transilvăneni, în special pentru servicii militare, a fost un fenomen cu o amplitudine remarcabilă, care a caracterizat cu deosebire epoca Principatului autonom (mijlocul secolului XVI – sfârșitul secolului XVII). Au putut fi cuantificate peste 1000 de diplome nobilitare care au avut ca destinatari români, dintre care doar circa 20 au fost recompensați pentru merite culturale. Diploma emisă de principele Gheorghe Rákóczi al II-lea în 14 februarie 1649 pentru Ștefan Stoia din Ciugud aparține acestei categorii rarissime, în care se mai includ două astfel de acte destinate unor remarcabile personalități ale vieții religioase românești originare de asemenea din localități învecinate cu Alba Iulia: protopopii Gheorghe din Daia și Ioan Zoba din Vinț, înnobițați în 1664.

Despre Ștefan Stoia din Ciugud nu deținem alte surse documentare, nu știm cine a fost și în ce au constat credincioasele slujbe pentru care consilierii princieri l-au recomandat spre a fi înnobilat. Ele se pot doar deduce din descrierea blazonului care i-a fost



conferit și din proximitatea datei înnobilării cu aceea a finalizării tipăririi Noului Testament în prima sa versiune integrală tradusă în limba română. Reprezentat într-un veșmânt care coboară peste genunchi, de culoare violet, cu o carte deschisă în mână și pregătit să-și șteargă fruntea cu o batistă, Ștefan Stoia a fost, fără îndoială, unul din acei „preoți cărturari și oameni înțelepți” pe care mitropolitul Simion Ștefan a fost îndemnat să-i caute printre popii săi pentru a finaliza dificila și onoranta sarcină de a da românilor pe înțeles vestea cea bună a Evangheliei. Numele niciunuia dintre ei nu ne este cunoscut, cu excepția celui al călugărului Silvestru din Țara Românească, a cărui contribuție responsabilul vlădică a apreciat-o ca plină de „multă lipsă și greșiale” și, oricum, nefinalizată. Cine au fost cei care au îndreptat greșelile, buni cunoscători de slavonă, greacă și latină, și unde și-au însușit ei atât de solid aceste cunoștințe, sunt întrebări care nu au încă răspuns. Blazonul conferit lui Ștefan Stoia din Ciugud este o sugestie unde am putea căuta răspunsul, în lipsa informațiilor explicite, oficiale. Desigur, identificarea lui cu unul dintre ostenitorii la traducerea cărților tipărite la Bălgrad la mijlocul secolului XVII nu poate depăși stadiul de ipoteză, dar faptul că a fost o figură ieșită din comun pentru societatea românească, un om de litere, un cunoscător al Scripturii suficient de bun pentru a-i învăța și pe alții, sunt certitudini. De ce n-au mai fost și alte înnobilări similare în epocă? Sau poate ceilalți traducători moșteniseră de la generațiile anterioare statutul nobiliar? Șansele să mai aflăm au rămas foarte puține, de aceea orice informație colaterală devine la fel de prețioasă ca adevărul însuși.

Cât privește documentul în sine, el este redactat în limba latină, pe pergament, cu imaginea blazonului redată color în spațiul anume destinat și cu două inițiale ornate, dar lipsit de sigiliu, care s-a pierdut. În afară de textul propriu-zis, mai există pe verso mențiunea notată în momentul prezentării diplomei în adunarea din 9 iunie 1649 a nobililor din comitatul Alba, desfășurată la Aiud. Acest appendice reprezintă certificatul de valabilitate și autenticitate al documentului, aproape la fel de important ca semnătura și sigiliul principelui, căci, fără acceptul celorlalți nobili, decizia de înnobilare nu putea intra în vigoare.

Nu se cunosc împrejurările în care diploma a ajuns în colecția muzeului albaiulian. În anii '90 ai secolului trecut ea a beneficiat de restaurare, iar în prezent aparține categoriei tezar a bunurilor de patrimoniu cultural național.



#### BIBLIOGRAFIE

Ana Dumitran, Ioan Mircea, „Noblețe prin cultură: Ștefan Stoia de Ciugud”, în *Anuarul Institutului de Studii Socio-Umane*, Târgu-Mureș, III-IV, 2000-2001.

## Calendarul pe anul 1670 (Sibiu, 1669)



Nevoia de măsurare a timpului a existat încă din perioada antichității, moment în care a fost creat, în timpul lui Caius Iulius Cezar, primul calendar ce avea la bază un calcul bazat pe anul tropic. Calendarul iulian, cum a fost el denumit, a intrat în uz în anul 45 î. Chr., el fiind utilizat – în Occident – până în anul 1582. Datorită faptului că era un calendar imperfect, au rezultat diferențe față de anul astronomic, calendarul iulian pierdea câte o zi la fiecare 128 de ani, astfel că, în perioada Renașterii, papa Grigore al XIII-lea a reformat calendarul, punându-l în concordanță cu anul astronomic.

Pentru spațiul românesc, primele informații referitoare la tipărirea de calendare datează din secolul al XVI-lea, dar cu siguranță și în Transilvania, Țara Românească și Moldova au circulat calendare tipărite în marile centre tipografice europene și transilvănene; un astfel de caz este cel al calendarului tipărit la Sibiu în anul 1525: *NOUUS ANNUS IUBILEUS*.

În colecțiile Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia se regăsesc exemplare ale unor calendare tipărite la Sibiu în secolul al XVIII-lea și în secolul al XIX-lea, în limba germană și în limba română, dar și calendare apărute la Buda. Cea mai valoroasă piesă de acest gen este fragmentul cu titlul: *Neuer und Alter Kalender Auff das Jahr nach heilsanten Geburth und Herrn und Heilandes JESU Christi 1670. Auff Siebenbürgen, [Un]gern und angränzende Länder gestellt durch Georgium Rhodium. Cum gratia et Privil. Celsiss. Priv. Hermanstadt. Gedruckt durch Stephanum Jüng[ling]*, piesa fiind rezultatul lucrărilor de restaurare la care a fost supus un volum apărut la Cluj în anul 1670: *Czeglédi István. Az Ur frigy szekréténye eloett. Dagon Le-duelese. ...* Astfel, din copertile publicației amintite au fost



extrase [12] file care cuprind titlul, părți ale calendarului propriu-zis și informații despre anotimpuri.

Cu privire la originea paginilor descoperite, putem lansa două ipoteze de lucru. O primă variantă este aceea a existenței unui rebut care a fost utilizat la confecționarea coperților tipăriturii clujene, întrucât se observă cu ușurință faptul că filele au fost tăiate strâmb, ele nemaiputând fi utilizate în vederea compactării sub forma unei cărțuții care apoi să poată fi vândută (este cunoscut din literatura de specialitate faptul că aceste calendare sibiene se bucurau de un succes enorm în rândul populației din Transilvania și nu numai). Cea de-a doua ipoteză se referă la mutarea inventarului tipografiei lui Szenczi Kertész Ábrahám din Sibiu la Cluj, în anul 1670, ca urmare a morții tipografului, survenită în anul 1667, el neavând urmași. Este posibil ca odată cu literele aduse de la Sibiu la Cluj să fi ajuns și exemplare din alte cărți. Mai mult, inventarul tipografic i-a fost încredințat la Cluj, lui Veresegyhazi Szentely Mihály, cel care a tipărit, în 1670, lucrarea din a cărei legătură a fost extras calendarul. Presupunem mai apropiată de adevăr această a doua ipoteză cu privire la proveniența calendarului.

Exemplarul prezentat este unicat la nivelul României, iar în ceea ce privește foaia de titlu, care a permis localizarea tipăriturii și pentru specialiștii maghiari, ea este unicat la nivel mondial.



Din punct de vedere tehnic, calendarul prezintă tipar negru și roșu, iar ca ornamente tipografice utilizează semnele zodiacale și o singură inițială ornată, un K, pe foaia de titlu. Pentru a sublinia importanța descoperirii fragmentului aflat în colecțiile Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia, menționăm că acest calendar a fost identificat după bibliografia de specialitate apărută în Ungaria și analogii cu un alt fragment aflat în posesia Országos Széchényi Könyvtár din Budapesta.

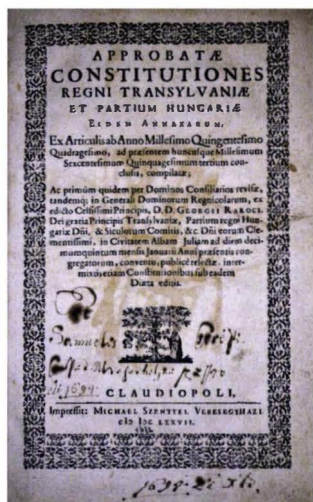
## BIBLIOGRAFIE

Florin Bogdan, Alexandru Știrban, *Valori bibliofile (re)descoperite în patrimoniul Muzeului Național al Unirii Alba Iulia (sec. XVI-XVII), în Transilvania*, Sibiu, nr. 4-5/2016, p. 72-75;  
*Régi Magyarság Nyomtatványok. 1656-1670*, vol. IV, Budapest, 2012, nr. 3619, p. 915-916.



# **Approbatae Constitutiones regni Transsylvaniae**

(Cluj, 1677)



*Comitis Dominii Banffy*

Prefacerile de ordin politic, economic, social și cultural din Transilvania secolului al XVII-lea își găsesc rădăcinile în evenimentele care au marcat evoluția spațiului geografic est-european încă din secolul al XVI-lea: Răscoala lui Gheorghe Doja (1514), bătălia de la Mohács (1526), trecerea Transilvaniei de la statutul de Voievodat la cel de Principat autonom (1541), influența Reformei religioase și declararea libertății confesionale în Transilvania (1568) și momentul primei uniri politice a Țărilor Române (1600) sub sceptrul lui Mihai Viteazul au condus la inițierea unor documente legislative. Imediat după Răscoala lui Gheorghe Doja a apărut legislația votată în cadrul Dietei de la Buda (1514), întărită ulterior prin Tripartitul (1517) creat de juristul maghiar Ștefan Werbőczy.

Sub domnia principelui Gabriel Bethlen (1613-1629) s-a efectuat o selecție a rezoluțiilor dietale ce a purtat denumirea de *Specimen iuridici processus*. Preocupările pentru îmbunătățirea domeniului legislativ al Transilvaniei au continuat și în timpul domniei principelui Gheorghe Rákóczi I (1630-1648) și au fost finalizate în perioada lui Gheorghe Rákóczi al II-lea (1648-1657) – care a numit o comisie în acest sens, a cărei activitate s-a desfășurat la Reghinul Săsesc -, odată cu apariția în anul 1653, la Oradea, a lucrării *Approbatae constitutiones regni Transylvaniae et partium Hungariae eidem annexarum, ex articulis ab anno millesimo quingentesimo quadragesimo ad praesentem huncusque millesimum sexcentisimum quinquagesimum tertium conclusae, compilatae; Ac primum quidem per Dominos Consiliarios revisae, tandemque in Generali Dominorum Regnicolarum, ex edicto Celsissimi Principis, D. D. Georgii Rakoci, Dei Gratia Principis Transylvaniae, Partium Regni Hungariae Dni & Siculorum Comitis, & c. Dni*

*eorum Clementissimi in civitatem Albam Juliam ad diem decimum quintum mensis Januarii anni praesentis congregatorum, conventu, publice relectae, intermixtis etiam Constitutionibus sub eadem Dieta editis. Varadini, apud Abrahamum Kertesz Szenciensem, M DC LIII [1653].* Textul reprezentând sinteza rezoluțiilor Adunărilor Dietale, din perioada 1540-1653, a fost structurat pe categorii, cinci la număr: Drept eclesiastic; Treburile privitoare la principe, țară și fisc; Probleme privind locuitorii țării; Cauzele privind judecata și Edictele publice; toate aceste grupe au fost divizate pe titluri și articole.

Importanța tipăririi acestor texte rezultă și din edițiile ulterioare celei din anul 1653: Cluj 1677, Cluj 1696 (cu schimbarea formatului tipografic), Cluj 1779 și Cluj 1815 (acestea din urmă - 1779 și 1815 - cu o serie de completări). În colecțiile Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia se regăsesc toate aceste ediții, de curând colecția a fost întregită prin achiziționarea unui exemplar aparținând celei de-a doua ediții, apărută la Cluj în anul 1677 sub titlul: *Approbatae Constitutiones Regni Transylvaniae et partium Hungariae eidem annexarum ex articulis ab anno millesimo quingentesimo quadragésimo, ad praesentem hucusque millesimum sexcentésimum quinquagesimum trium conclusis, compilatae; ac primum quidem per dominos consiliarios revisae, tandemque in generali dominorum regnicolarum, ex edicto celsissimi principis D. D. Georgii Rakoci, Dei Gratia Princeps Transylvaniae, Partium Regni Hungariae Dni. & sicularum Comitatus, &c Dni. eorum Celestissimi, in civitatem Albam Juliam ad diem decimum quintum mensis Januarii anni praesentis congregatorum, conventu, publice relectae, intermixtis etiam constitutionibus sub eadem Dieta editis.*

*Claudiopoli, impressit Michael Szentyel Veresehyazi, MDCLXXVII [1677]*

Lucrarea a păstrat nu doar structura ediției din anul 1653 ci și formatul tipografic - în 2°. Exemplarul a fost achiziționat de la Anticariatul Andreas Moser din Viena în cursul anului 2017 și este complet ([3] f. + 250 p. + [13] f.), aflându-se într-o bună stare de conservare; volumul beneficiază de o frumoasă legătură din carton îmbrăcat în piele. Valoarea volumului este subliniată de informațiile despre foștii proprietari: cumpărată inițial în anul 1694 de Samuel Cserépi din Târgu Mureș, cartea a ajuns ulterior în posesia familiei Banffy. De fapt proprietarul menționat pe verso-ul foi de titlu prin intermediul unui ex-libris etichetă este Gheorghe Bánffy al II-lea, nimeni altul decât guvernatorul Transilvaniei în perioada 1787-1822! Ex-librisul are următoarea compoziție: un grifon încoronat care ține în mână o sabie, flancat de alți doi grifoni; în partea superioară este deviza *Pietas ad omnia utilis*, iar jos este numele: *Comes Georgius Banffy L. B. de Lossontz*. Volumul mai păstrează încă un însemn de proprietate sub formă manuscrisă, aparținând altui membru al familiei Banffy: comitele Dionisie Banffy (1723-1780).

Prezența exemplarului în colecțiile muzeului albaulian este cu atât mai importantă cu cât el s-a aflat în posesia unei persoane care s-a aflat la conducerea Marelui Principat al Transilvaniei la cumpăna veacurilor XVIII-XIX și, mai ales, că el se alătură exemplarului din prima ediție, posibil unicat în colecțiile din Alba Iulia (nu excludem posibilitatea ca acesta să fi aparținut unui principe al Transilvaniei).

## BIBLIOGRAFIE

*Constituțiile aprobate ale Transilvaniei (1653)*, traducere, studiu introductiv și note de Alexandru Herlea, Valeriu Șotropa, Romul Pop. Ediție îngrijită și prefată de Liviu Marcu, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1997.  
Szabó Károly, *Régi Magyar Könyvtár. Az 1531-1711. megjelent magyar nyomtatványok könyvészeti kézikönyve*, vol. I, Budapest, Kiadja a M. Tud. Akadémia, 1879, nr. 1212, p. 500-501.

## Scut islamic din piele de rinocer

Piesa face parte din colecțiile vechi ale muzeului. Spectaculosul scut din piele de rinocer are un diametru de 44 cm. Fiind concav, are adâncimea maximă de 5,5 cm; marginile sunt evazate pe o lățime medie de 1,7 cm. Scutul are cinci ornamente metalice pe exterior. La interior, este prevăzut cu două mânere, unul pentru apucare, al doilea pentru menținerea fixă a încheieturii. Tipologic, se încadrează așa-numitului scut dal.

Originar din India, scutul rotund, *dal* (dhal) a fost inventat și folosit în *Imperiul Mughal*, India, sub domniile împăraților Babur (1483-1530), Akbar (1556-1605), Aurangzeb (1658-1707), Tipu Sultan (1750-1799).



Era un scut rotund și concav cu diametrul cuprins între 43 și 61 cm. Împreună cu sabia făcea parte din echipamentul standard al unui luptator mughal. Se purta în mână stângă și era asigurat cu o curea de umăr. În funcție de rangul și calitatea purtătorului putea fi ornamentat diferit și vopsit în culori variate. De asemenea, uneori întreaga suprafață putea fi acoperită de înscrisuri.

Era confecționat din metal, argintat sau aurit ulterior, sau din os de căprioară, bivol, elefant, antilopă indiană, rinocer și acoperit cu piele. Cele din corn de rinocer erau cele mai scumpe și apreciate. Crearea acestui tip de scut era complexă și de durată. După ce i se dădea forma, era „vindecat” în lapte o lungă perioadă de timp. Rezulta un scut deosebit de rezistent, ușor, impenetrabil și imun în fața loviturilor de sabie. Dacă era afectat de lovituri, era tratat din nou cu lapte și urmele superficiale dispăreau. Mânerul era prins de scut cu patru bolțuri embosate din metal care aveau și rolul de a ranforșa centrul scutului.

Otomanii preiau acest tip de scut de la persani și îl folosesc până la începutul secolului al XIX-lea. Multe din scuturile existente în muzeele europene provin din numeroasele capturi de război în urma asediului Vienei din 1683, soldat cu o mare victorie a austrieilor. Oricum, tehnologia creării scutului rămăsese identică și la turci, în schimb fusese adăugată ornamentarea specific islamică. La cele patru reliefuri metalice de la exterior, ce corespund bolțurilor de susținere a mânerelor, s-a adăugat o semilună specifică cultului islamic. Aceste elemente tipice pot fi remarcate și la piesa ce face obiectul prezentării de față.

---

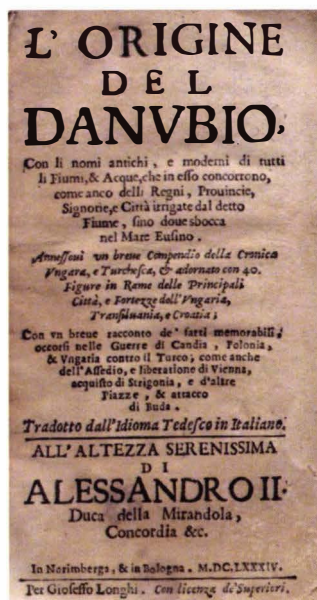
#### BIBLIOGRAFIE

William Irvine, *The army of the Indian Moghuls: its organization and administration*, 1903.  
 Dietmar Rothermund, Herrmann Kulke, *A History of India*, Routledge, Londra, 2017.  
 Gommans JJL. *Mughal Warfare: Indian Frontiers and Highroads to Empire 1500–1700*, Routledge, Londra, 2002.

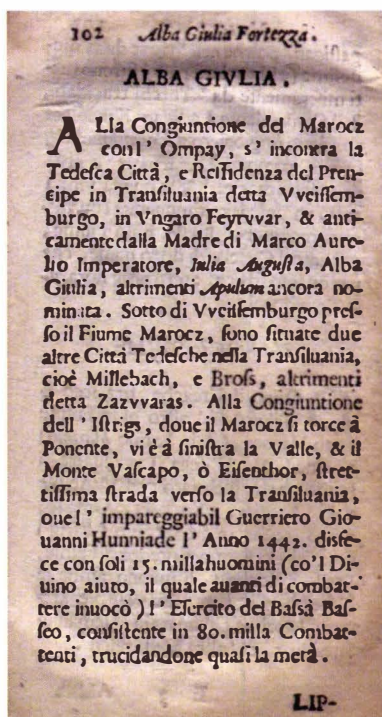


## *L'Origine del Danvbio* (Nürnberg - Bologna, 1684)

Sfârșitul secolului al XV-lea oferă un nou tip de produs rezultat în urma dezvoltării tiparului: lucrările descriptive însoțite de imagini (gravuri). Practic prin apariția primei ediții a lucrării lui Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum* (Nürnberg, 1493) se deschide un nou capitol în istoria tiparului: ideea de reprezentare grafică a orașelor. Prima reprezentare a spațiului românesc apare în această lucrare, fiind vorba despre o imagine dedicată Valahiei. Una dintre cele mai cunoscute reprezentări ale unei așezări din actualul spațiu românesc este gravura reprezentând Clujul, realizată de Georg Hoefnagel în anul 1617.



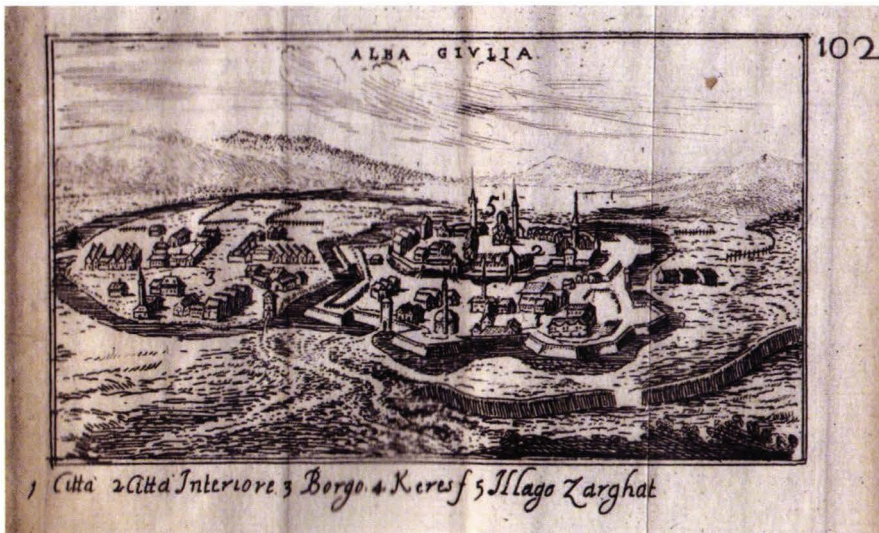
Recent, Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia a reușit achiziționarea unei tipărituri deosebite prin intermediul unui anticariat din Elveția; este vorba despre lucrarea cu titlul *L'origine del Danvbio, Con li nomi antichi, e moderni di tutti li Fiumi, & Acque, che in esso concorrono, come anco delli Regni, Prouincie, Signorie, e Città irrigate dal detto Fiume, fino doue sbocca nel Mare Eusino. Annessoui vn breue Compendio della Cronica Vngara, e Turchesca, & adornato con 40. Figure in rame delle Principali Città, e Fortezze dell'Vngaria, Transilvania, e Croatia; Con vn breue racconto de fatti memorabili occorsi nelle Guerre di Candia, Polonia, & Vngaria contro il Turco; come anche dell'Assedio, e liberatione di Vienna, acquisto di Strigonia, e d'altre Piazze, & attacco di Buda. Tradotto dall'Idioma Tedesco in Italiano. All'Altezza Serenissima di Alessandro II Duca della Mirandola, Concordia &c. In Norimberga, & in Bologna. M.DC.LXXXIV. Per Gioseffo Longhi. Con licenza de'Superiori.*



Chiar dacă foaia de titlu nu ne spune clar cine este autorul textului, în bibliografia de specialitate lucrarea îi este atribuită lui Siegmund von Birken; prima ediție, în limba germană, a fost tipărită la Nürnberg în anul 1683.

Exemplarul achiziționat de Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia este de format în 12°, fără legătură, cu [6] f. + 2 hărți + 286 p. + [1] p. + 31 de gravuri reprezentând vedute ale unor orașe, inserate în text alături de descrierile istorice ale acestora. Textul lucrării este tipărit cu negru, cu 28 de rânduri pe o pagină; din categoria ornamentelor tipografice amintim inițiale, vignete, frontispicii și un mare număr de gravuri. În fapt, acestea din urmă sunt cele

care ne interesează pentru că în cuprinsul volumului, la pagina 102, avem un text dedicat Alba Iuliei și Transilvaniei. Este amintit numele orașului în limba germană și maghiară precum și denumirea latină și se sugerează că numele orașului ar fi fost acordat după mama împăratului Marcus Aurelius, Iulia Augusta. De asemenea este amintită bătălia lui Iancu de Hunedoara de la Sibiu, în 1442, precum și efectivele implicate în bătălie: 15000 de soldați ai lui Iancu de Hunedoara și 80000 de soldați în trupele lui Mezd beyul Vidinului, din care aproape jumătate au fost omorâți. Mai mult, avem și o planșă (gravură) în care apare orașul Alba Iulia. Este de fapt prima reprezentare grafică a cetății de la Alba Iulia, o imagine de ansamblu asupra fortificației și a așezării, prevăzută cu o legendă în partea inferioară: 1 Città, 2 Città Interiore, 3 Borgo, 4 Keresf, 5 Il Lago Zarghat.



#### BIBLIOGRAFIE

- Ioan C. Băcilă, *Stampe privitoare la istoria românilor*, în *Anuarul Institutului de Istorie Națională*, V, 1928-1930, Cluj, 1930, p. 191;  
 Gh. Fleșer, *Cetatea Alba Iulia. Edificii istorice și amenajări urbanistice – The Citadel of Alba Iulia. Historical Buildings and Planning Arrangements*, Alba Iulia, 2006, p. 30;  
 Anda-Lucia, Spănu, *Imagini istorice ale orașelor actualei Românie în tipografii europene (secolele XVI-XVIII)*, în *Transilvania*, nr. 5-6, Sibiu, 2016, p. 98-104.



## Biblia lui Șerban Cantacuzino, București, 1688

Istoria culturală a spațiului european este strâns legată de apariția tiparului cu litere mobile, din a doua jumătate a secolului al XV-lea, datorată lui Johannes Gutenberg. Un moment marcant în istoria fiecărui popor îl constituie apariția textului *Bibliei* în limba poporului respectiv. Odată cu descoperirea lui Gutenberg circulația cărților a fost mult înlesnită, chiar dacă tirajele inițiale nu depășeau 200-300 de exemplare, ele erau cu mult peste ceea ce a însemnat cartea manuscrisă, formă sub care circulau cărțile anterior. Nu întâmplător prima carte tipărită de Gutenberg a fost celebra *Biblie* cu 42 de rânduri, din care astăzi se păstrează aproximativ 46 de exemplare, dintr-un tiraj estimat la 180 de exemplare.

Declanșarea Reformei religioase la începutul secolului al XVI-lea a dus la traducerea și tipărirea textului *Bibliei* în numeroase limbi într-un timp relativ scurt. În ceea ce privește spațiul est european amintim prima ediție tipărită a *Bibliei* în limba maghiară (Vizsoly, 1590 – într-un tiraj de aproximativ 700-800 de exemplare) sau cea în slavonă (Ostrog, 1581), iar în Transilvania apărerea în 1660-1661 *Biblia de la Oradea* (tipărirea cărții s-a finalizat la Cluj).

Un prim pas spre editarea textului *Bibliei* în limba română poate fi considerată apariția *Paliei de la Orăștie* (1582), o traducere parțială a *Vechiului Testament* în limba română; un moment important l-a constituit și apariția textului *Noului Testament* (Alba Iulia, 1648). Ambele traduceri au fost influențate de spiritul Reformei religioase, răspândită cu



repezițiune și în Transilvania

A doua jumătate a secolului al XVII-lea și, în special, ultimele două decenii, au însemnat un important avânt al culturii în spațiul românesc. Avem în vedere domnia lui Șerban Cantacuzino, în plină epocă umanistă, când sunt tipărite și donate bisericilor românești numeroase cărți de cult. Echipa de traducători care a lucrat la varianta în limba română a fost compusă, probabil, din personalități precum frații Radu și Șerban Greceanu sau Ghermanos din Nissa care era director al Academiei din București. Din sursele avute la dispoziție de traducători și identificate până la ora actuală amintim traducerea *Vechiului Testament* datorată spătarului Nicolae Milescu, *Biblia* (edițiile Ostrog, 1581; Frankfurt am Main, 1597; Veneția, 1687), *Palia* (Orăștie, 1582) sau *Noul Testament* (Alba Iulia, 1648).

Actul de tipărire s-a încheiat în toamna anului 1688, există două variante ale epilogului: una în care este amintit Șerban Cantacuzino (septembrie 1688), cea de-a doua cu numele lui Constantin Brâncoveanu (10 noiembrie 1688), din cauza schimbării domnitorului datorată morții lui Șerban Cantacuzino în 29 octombrie 1688. Se pare că echipa de tipografi care a lucrat la apariția *Bibliei* a fost compusă din episcopul Mitrofan, Atanasie Moldoveanu, Damaschin Gherbest, Ioanichie Bakov și ieromonahul Andrei, acesta din urmă identificat de unii cercetători cu Antim Ivireanul.

În colecția Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia se regăsește un exemplar al acestei lucrări, achiziționat în anul 1968 de la un particular, Ionel Vasilescu. Exemplarul, restaurat în anul 1985, nu este unul complet. Pe lângă lipsa foii de titlu și a celor de la început constatăm că paginile 1-16, 101-104, 345-348, 927-923 sunt manuscrise, fiind copiate – probabil după un exemplar complet – de către D. Burețean din București, în diferite perioade, fiind menționate datele 14 noiembrie 1874 și 18 mai 1876 precum și faptul că „am scrisu cu piană de găscă, neposedându, în presență condei de feru”.

În cuprinsul cărții se mai păstrează o serie de adnotări care amintesc despre diverse evenimente: condițiile grele din 5 martie 1878 când era „zăpadă cu vifor mare” sau însemne de proprietate: Mihai vornicul Zadorane Dobrosloveanu, Nicolae Vornecu, Nicolaie Stanca Dobrosloveanu (1742, 1749), Ghiță Dumitrache (1 ianuarie 1869),

Gligorașco ot Leordeni, nicolae Vornicul (1709) ceea ce dovedește o intensă circulație a volumului. De asemenea s-au mai semnat Pop Gheorghe (Logofăt?) din Caracal (1786) sau Andronache vel ban al Craiovei (1742).

Prezența tipăriturii în colecția albauliană, alături de un fragment al *Bibliei* de la Ostrog, exemplare de *Biblie* în limba latină, germană și maghiară, dar și a *Bibliei lui Samuil Micu* (Blaj, 1795) sau a *Bibliei lui Andrei Șaguna* (Sibiu, 1856-1858) atestă valoarea incontestabilă a acesteia.



## BIBLIOGRAFIE

- Ion Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, *Bibliografia Românească Veche. 1508-1830*, București, Ed. Academiei Române, 1903-1944, vol. I-IV; vol. I, nr. 86, p. 281-291; vol. IV, nr. 86, p. 206-207.
- Doina Lupan, Lucia Hațegan, „Cartea veche românească în biblioteca Muzeului de Istorie Alba Iulia (I)”, în *Apulum*, XII, 1974, p. 359-394.
- Eva Mârza, Doina Dregheciu, *Cartea românească veche în județul Alba. Secolele XVI-XVII (catalog)*, Ed. Episcopiei Ortodoxe Române a Alba Iuliei, Alba Iulia, 1989, p. 141-144.
- Dan Răpă-Buicliu, *Bibliografia Românească Veche. Addamenta I (1536-1830)*, Galați, Ed. Alma, 2000, p. 194-205.



61

Ana Dumitran

## Evanghelie greco-română, București, 1693

*Sfânta și dumnezeiasca Evanghelie, elinească și rumânească, acumă întâi alcătuită într-  
amândouă limbile, și după greceasca  
ai besearicii orânduială așezată. Cu a  
blagocistivului, prea luminatului și a mare  
cuvîntatului domnu și oblăduitori a toată  
Ugrovlahiia, Ioan Costandin Băsărabă Voevod  
poruncă și cheltuială, spre cea de obște  
a pravoslavnicilor folosință. Îndireptând  
cârma pravoslavii preasfințitul mitropolit kyr  
Theodosie. În anul mântuirii 1693. Și s-au  
tipărit întru sfânta mitropolie a Ugrovlahii.*

editor: Constantin Brâncoveanu, voievodul  
Țării Românești

patron: Teodosie, mitropolitul Ungrovlahiei  
tipografi: Antim Ivireanul, episcopul  
Râmnicului, și ieromonahul Atanasie (posibil  
Atanasie Moldoveanul)

posibil gravor: Antim Ivireanul, episcopul  
Râmnicului

traducător: ieromonahul Atanasie  
Moldoveanul

ferecătură din argint aurit realizată în prima  
jumătate a sec. XVIII

restauratori: Sofia Știrban, Alexandru Știrban

f. 2-3 nenumerate: *Această sfântă  
Evanghelie ne-au tremis-o noă dar mărit  
blagocistivul domnul Io Costandin Voevod,  
Domnul Țării Rumânești, și noi am dăruit-o  
dumisale lui Sculi biv vel căminariu, leat 7202,  
martie 1 dni. Mihai Cantacuzeno spătar*

Volumul se prezintă într-o excelentă stare de  
conservare, datorată și protecției asigurate  
de ferecătura de argint aurit în care a  
fost îmbrăcat cândva în prima jumătate a  
secolului XVIII. Decorată în relief cu scenele  
Răstignirii și ale Coborârii la iad și cu figurile  
celor patru evangheliști și a patru prooroci,  
prețioasa copertă este întru totul similară



cele care a împodobit, din 1735, exemplarul din aceeași carte aparținând mănăstirii bucureștene Stavropoleos, fiind probabil datorată aceluiași atelier.

Având binecuvântarea mitropolitului Teodosie, care garanta pentru corectitudinea traducerii puse de cercetători pe seama ieromonahului Atanasie Moldoveanu, precum și finanțarea asigurată de domnul Constantin Brâncoveanu, cartea se afirmă ca un monument al artei tipografice prin contribuția lui Antim Ivireanu, care se afla în acel timp la conducerea tipografiei. Un alt contributor este logofătul Șerban Greceanu, unul dintre cei mai importanți cărturari ai vremii, care a alcătuit pentru această ediție a Evangheliei una dintre cele mai frumoase prefețe din istoria vechii literaturi românești.



Cât privește exemplarul din colecția Museikon, singura însemnare notată pe filele sale ne spune că însuși Brâncoveanu l-a dăruit unchiului său Mihai Cantacuzino, pe atunci mare spătar (un fel de comandant al oștilor), cunoscut ca întemeietor al Mănăstirii Sinaia și al spitalului Colțea, precum și pentru sfârșitul său tragic, fiind decapitat de turci în 1716. Darul primit de la voievod a fost destul de curând transmis mai departe, la 1 martie 1694 cartea fiind oferită fostului mare căminar Sculi, un personaj necunoscut, dar care a deținut o funcție importantă, fiind însărcinat cu strângerea dărilor și cu conducerea găzii domnitorului.

#### BIBLIOGRAFIE

Eva Mârza, Doina Dregheciu, *Cartea românească veche în județul Alba. Secolele XVI-XVII (catalog)*, Alba Iulia, 1989, p. 157-158.

Muzeul Național al Unirii Alba Iulia, Centrul Național de Conservare și Restaurare a Cărții Vechi, *Catalog de Restaurare*, Alba Iulia, 2001, p. 16-17.

Florin Bogdan, *Cărți sfinte, sfinții cărților, cărțile sfinților*. Expoziție ocazională de Anul comemorativ al Sfântului Martir Antim Ivireanu și al tipografilor bisericești, Muzeul Național al Unirii, Alba Iulia, 30 septembrie – 30 octombrie 2016, Armanis – Astra Museum, 2016, p. 21.

Ana Dumitran, *Museikon: timp – credință – moștenire*, București, 2017, p. 82, 86.



62

Ana Dumitran

## Diplomă de înnobilare, Viena, 1714

dimensiuni: 37,5 x 28 cm

tehnica: text scris, pictură tempera

materiale: pergament, șnur din fir de aur pe miez textil

emiten: Carol VI de Habsburg, Viena, 30 august 1714

destinatar: Francisc-Iosif Würffel de Reitterfeld

atelier: cancelaria imperială din Viena

restaurator: Sofia Știrban

Compusă din 10 file de pergament cusute pe mijloc cu un șnur din fire de aur de care a atârnat un sigiliu, astăzi pierdut, protejată de coperti din carton îmbrăcate în catifea vișinie, patenta imperială expusă cu acest prilej se remarcă prin fastul și abundența decorului pictat, dar și prin caracterul solemn al textului propriu-zis, care se încheie cu lista aproape completă a demnitarilor eclesiastici și laici ai regatului Ungariei.

Documentul, emis la Viena în 30 august 1714 de împăratul Carol al VI-lea, în calitate de rege al Ungariei, este o diplomă de înnobilare prin care Francisc-Iosif Würffel primește indigenatul și predicatul de noblețe de *Reitterfeld*, ca urmare a credincioaselor servicii făcute împăratului Iosif I în timpul războiului curuților și ca angajat în serviciul contelui Lamberg, plenipotențiarul împăratului Leopold I pe lângă Curia papală. Diploma a fost prezentată și acceptată fără nici o împotrivire în adunarea generală a comitatului Pozsony (Bratislava, în Slovacia), ale cărei lucrări s-au desfășurat în 21 martie 1715 în orașul Senec, indicat în document în forma maghiară Szencs. Acest detaliu, notat pe ultima pagină scrisă a caietului, ne trimite spre teritoriul unde Francisc-Iosif Würffel își avea reședința.



Legătura sa cu orașul Szencs este afirmată, destul de explicit, și de elementele componente ale blazonului care i-a fost acordat, în care se regăsește de trei ori însemnul heraldic al orașului: un leu rampant încoronat, cu coada despicată. Diferă, însă, coloritul.

Conform uzanței, blazonul este descris în cuprinsul diplomei, cu mențiunea că va fi amplasat de pictor la începutul textului, desigur dacă persoana înnobilită își permitea să plătească cheltuielile presupuse de o asemenea înfrumusețare. Francisc-Iosif Würffel se pare că a fost o persoană destul de bine înzestrată financiar, deoarece diploma sa conține o miniatură în plină pagină și încă trei pagini decorate cu chenare aurite, somptuoase, opulente chiar, în care sunt înscrise titlurile împăratului. Reprezentarea heraldică a fost și ea îmbogățită, scutul propriu-zis, realizat după descrierea din diplomă, fiind amplasat într-un cadru a cărui arhitectură sobră este foarte elegant pusă în valoare de aspectul luxuriant al draperiilor și de prezența personajelor alegorice care animă scena: Arhanghelul Mihail și zeița Atena, care au rolul unor tenanți pentru scutul lui Francisc-Iosif Würffel, și doi *putti*, care susțin un ecuson cu imaginea simbolului imperial: acvila bicefală, între aripile căreia a fost așezat portretul împăratului Carol VI, ale cărui însemne heraldice se află reprezentate în alte șase ecusoane, grupate câte trei de o parte și de alta a celor doi *putti*.

Cât despre Francisc-Iosif Würffel de Reitterfeld, alte informații despre el nu se cunosc. Se poate să fi deținut calitatea de nobil încă înainte de emiterea acestei diplome, posibilitate sugerată de scutul cu linx amplasat în mijlocul blazonului acordat de Carol al VI-lea, care ar putea fi însemnul său nobiliar anterior. Menționarea acordării indigenatului implică o origine cel puțin în afara granițelor Ungariei, dacă nu chiar ale Imperiului Habsburgic. Dar toate aceste afirmații nu sunt decât speculații. Nici posteritatea sa nu este mai bine cunoscută: există o singură mențiune, a unui personaj denumit *Reiter von Reitterfeld*, despre care se spune doar că a fost ofițer la o unitate militară din Transilvania. Probabil acesta a adus cu sine diploma și a depus-o spre păstrare la o instituție competentă din Alba Iulia, de unde, în împrejurări necunoscute, a ajuns în colecția muzeului de antichități întemeiat în 1888.

Un ultim detaliu asupra căruia trebuie insistat este mențiunea *Expediitor Joannes Timon à Schmerhoff*, amplasată pe a doua filă, sub chenar, în partea dreaptă. Formula îl indică pe „cel care a executat comanda”, Joannes Timon, secretarul Cancelariei Aulice a Ungariei. Este deocamdată o întrebare fără răspuns dacă acest demnitar a fost și miniaturist, deoarece cancelaria imperială nu putea duce lipsă de personal specializat, iar redactarea unui asemenea text presupunea un efort deosebit și o pregătire artistică îndelungată. Din cauza particularităților instrumentelor folosite, dar și datorită formelor alambicate și foarte decorative ale literelor, ele erau mai degrabă desenate, scrierea necesitând un timp îndelungat și un efort fizic deosebit.

---

## BIBLIOGRAFIE

Muzeul Național al Unirii Alba Iulia, Centrul Național de Conservare și Restaurare a Cărții Vechi, *Catalog de Restaurare*, Alba Iulia, 2001, p. 26-27.



## Monumentul funerar al arhitectului Josephus de Quadri

Arhitect al cetății Alba Iulia între anii 1717-1727, lui Joseph de Quadri i se datorează edificii importante precum: porțile principale ale fortificației bastionare de la Alba Iulia, biserica și mănăstirea călugărilor trinitarieni (azi Biblioteca Batthyaneum și Institutul Teologic Romano-Catolic), palatul Apor, devenit reședința generalului comandant al trupelor imperiale din Transilvania (azi Rectoratul Universității „1 Decembrie 1918”), și, conform ultimelor cercetări, Spitalul Militar (azi clădirea Museikon).



Biografia sa este cunoscută doar din epitaful lapidar, deasupra căruia se înalță maiestuos un atlant, aidoma celor care flanchează porțile cetății. Amplasat inițial în biserica Báthory, unde a stat până în 1898, când construcția a fost refuncționalizată, impunătorul monument funerar face următoarele dezvăluiri, prin inscripția redată în limba latină, în partea inferioară:

HIC JACET / JOSEPHUS DE QUADRI / ILLUSTRIS  
SANGUINE, VIRTUTE, ARTE / HAS POLONIAE,  
/ DEIN CAROLO VI CAESARI / LUSTRIS  
TRIBUS / IN PLURIBUS EXPEDITIONIBUS /  
PROBAVIT / ARCHITECTUS MILITARIS PRO  
TRIBUNO / CAROLINUM MUNIMENTUM  
/ MONUMENTO RELIQUENS / EX TERRA  
COELUM / EXPUGNATURUS ABIIT / ANNO  
CHRISTI MDCXXVII XVI CALENDAS FEBRUARII /  
AETATIS XXXVIII

*Aici zace Iosif de Quadri, vestit prin sânge, bărbăție, artă; pe acestea le-a dovedit mai întâi pentru Polonia, apoi, vreme de trei lustri [15 ani], pentru împăratul Carol al VI-lea, în foarte*

multe campanii, ca arhitect militar cu rangul de tribun [locotenent-colonel]; lăsând în urmă întru pomenire fortificațiile (Albei) Caroline, a plecat de pe pământ ca să cucerească cerul, în anul lui Hristos 1727, cu 16 zile înainte de kalendele lui februarie [17 ianuarie], în vârstă de 38 de ani.

Cele două componente ale ansamblului: soclul și statuia, sunt astăzi separate și grav afectate de deceniile în care au fost expuse în aripa sudică a incintei Catedralei Încoronării. După restaurare și reasamblare, își vor găsi locul în lapidariul în curs de amenajare în jurul clădirii Museikon.



#### EXPLICAȚII FOTO:

1. Monumentul funerar al arhitectului Josephus de Quadri, pe amplasamentul inițial din biserica Báthori. Foto: Adalbert Cserni, 1898; colecția Muzeului Național al Unirii, Alba Iulia.
2. Partea inferioară a monumentului lui Josephus de Quadri, cu inscripția latină.

---

#### BIBLIOGRAFIE

Ana Dumitran, *Museikon: timp – credință – moștenire*, București, 2017, p. 34-35



## Atlanții Porții a II-a a Cetății

Deși în bibliografia de specialitate apare în numeroase rânduri informația că Poarta a II-a a Cetății Alba Carolina a fost demontată în contextul șantierului ocazionat de ridicarea Obeliscului lui Horea, Cloșca și Crișan, în mod evident acest lucru s-a petrecut mai devreme: atlanții ce înfrumusețaseră poarta s-au aflat în colecția muzeului albaulian încă din primii ani ai secolului al XX-lea. Acest fapt este confirmat de prezența atlanților în curtea vechiului local al muzeului din zona Maieri (actuala Școală nr. 3 „Avram Iancu”), în fotografii datate în primii ani ai veacului.

Ulterior, atlanții au străjuit intrarea în noul local al muzeului, clădirea Babilon, pentru multă vreme. În anul 2009, au fost reamplasați la locul lor, în Poarta a II-a, odată cu reconstrucția acesteia în cadrul amplului proiect de restaurare a porților și a întregii cetăți. Până atunci, din vechiul monument mai rămăseseră în picioare doar stâlpii laterali, care să amintească trecătorilor de existența porții. Monumentul a fost refăcut în totalitate, pentru mai multe elemente folosindu-se puținele fotografii de epocă realizate înainte de demontarea porții. Repuși în operă, atlanții fac însă parte, în continuare, din patrimoniul muzeului, figurând ca dați în custodie.

În mod evident, atlanții sunt realizați de aceeași echipă de sculptori care a realizat



plastica porților, din care istoria a reținut numele lui Johann König. Avem în față două statui realizate într-o antiteză specifică stilului baroc: în stânga este un tânăr imberb, în timp ce în dreapta este unul matur, cu barbă. Ambii au, însă, trupuri viguroase, proporționate, tensionate de greutatea susținută și acoperite parțial de mantii foarte lungi. Statui de atlanți se regăsesc și la porțile III și IV ale cetății, numărul total al acestora fiind de opt. Dincolo de originatul în Antichitatea greco-romană, atlanții au fost frecvent folosiți în construcțiile secolelor XVI-XIX și în special în perioada barocă.




---

#### BIBLIOGRAFIE

Gh. Fleșer, *Cetatea Alba Iulia. Edificii istorice și amenajări urbanistice*, Alba Iulia, Ed. Altip, 2006, p. 120-121.  
N. Sabău, Gh. Fleșer, „Sculptura barocă a Cetății Alba Iulia”, în *AIIA*, XXIII, Cluj-Napoca, 1980.



65

Tudor Roșu

## Gravură din anul 1785 dedicată lui Crișan

Gravura în aramă *Crișan cu câine* a fost achiziționată în anul 2017. Piesa are dimensiunile de 10,5x15,5 cm, iar numele gravorului este necunoscut. Se mai cunosc un exemplar la Biblioteca Academiei Române București și unul la Muzeul Național din Budapesta.

Sub imagine se află textul: *CRISAN GIORG mit Anführer der Walachischen Rebellen welcher der 10-ten febr. 1785 gefangen worden*, adică „Gheorghe Crișan, conducător al răsculaților valahi, care în 10 februarie 1785 a fost capturat”. Chiar dacă data la care a fost prins este greșită, simpla mențiune a acestui aspect poate fi un argument pentru datarea lucrării în prima parte a lui februarie 1785, adică înainte de sinuciderea lui Crișan, după aceea episodul capturării devenind unul secundar.

Imaginea nu pare a fi o pură fantezie. Înfățișarea lui Crișan seamănă, parțial, cu alte reprezentări realiste ale acestuia și este în bună parte conformă cu descrierile fizionomice cunoscute. Orientat spre stânga, Crișan poartă o cușmă cu surguci bogat. Părul îi cade pe spate, în timp ce o şuviță este împletită căzând în dreptul urechii stângi. Privirea este hotărâtă, dar și ușor melancolică, nasul acvilin, mustețile foarte groase și lăsate în jos. Ochii sunt ușor supradimensionați. Figura lui Crișan este una specifică unui bărbat de 50 de ani. Trupul său este robust.

Căpetenia răsculaților poartă o cămașă cu deschidere largă la gât și mâneci foarte largi. Este încins cu un brâu sub care își ține un pumnal și un pistol. Peste cămașă poartă o mantie, prinsă în dreptul pieptului cu o fibulă. Peste ținută își ține pușca. Artistul a vrut să îl redea înarmat „până în dinți”, Crișan având, de asemenea, o sabie ușor curbată la soldul stâng și un topor în



mâna dreaptă. Pantalonii sunt simpli, posibil orășenești, iar încălțările sale seamănă mai degrabă a calige, sandalele romane, fiind probabil rodul imaginației artistului. Crișan este însoțit de un câine, element rar în iconografia răscoalei. Animalul are zgardă, este de talie mare, cu un piept masiv și urechile cupate - un câine de luptă sau pază.

Artistul nu a insistat asupra detaliilor acestuia, dar exemplarul ar putea fi identificat ca aparținând rasei Bullenbeiser, o rasă azi dispărută, din care provine boxerul german. Pe de altă parte, există informații conform cărora Crișan era întotdeauna însoțit de câinele său, astfel încât prezența câinelui în gravură nu este una metaforică. Despre Crișan se știe că avea 52 de ani la momentul răscoalei și era, așa cum îl descria Nicolae Densușianu, „un țăran înfocat, rezolut, sever și superb, cu un exterior frumos și impunător [...] În tinerețele sale, Crișan fusese soldat în regimentul contelui Francisc Gyulai, după cum singur ne spune, și aici disciplina militară înăspri și mai mult natura sa de fier, încât el rămase nemișcat în mijlocul crâncenelor vărsări de sânge, ce le comiseră oamenii săi cu nobilii din Zarand”. În cronică anonimă de la Sibiu, Crișan este descris drept cel mai fioros dintre capii răscoalei: „chipul său: foarte mult foc trecător radiază din partea superioară a obrazului său, precum și din buza de sus; bărbia arată însă răceală, aproape o supărare plină de bunătațe. Un astfel de nas poate însă însemna și o extremă indiferență pentru milă și neîndurare în comiterea celor mai mari atrocități [...] figura sa e în toată privința bine făcută, de statură bărbătească mijlocie, cu osatura tare și solidă, puțin cam plin la corp, însă nu prea gras, ci întocmai cum se cere la o așa înălțime și osatură [...]

Jocul feței sale nu avea nimic echivoc, afară de un surâs continuu, care desparte fața de partea de jos a nasului. Acest surâs, se spune, îl păstra și când comitea cele mai mari cruzimi și atunci când a fost arestat. Dintr-o asemenea trăsătură, un patonomist poate deduce o mare răceală a inimei și o cruzime neînduplecată”.

Pe de altă parte trebuie menționat că interesul pe care l-a stârnit Răscoala lui Horea, Cloșca și Crișan și, în special, destinul liderilor au determinat, pe lângă un număr mare de scrieri dedicate subiectului, și realizarea unui număr însemnat de portrete ale capilor răscoalei. Se presupune că unele portrete sunt mai realiste, reprezentând cu mai multă fidelitate chipurile lui Horea, Cloșca sau Crișan, în timp ce altele sunt mai mult rodul imaginației artiștilor. Stilul este, de asemenea, diferit, de la un realism atent la detalii, până la un stil schematic sau caricatural. Portretele s-au făcut la Viena, Erfurt, Regensburg, Königsberg, Strassburg, Nürnberg și Alba Iulia. Au fost identificați aproximativ 40 de artiști, gravori și pictori, care au realizat imagini ale răscoalei sau ale liderilor acesteia, la care se adaugă autorii necunoscuți ai unor opere. Printre artiști se numără cunoscutul Iacob Adam, Antonius Aloysius, editorul *Artaria* din Viena, Bulmann, Kaufman Abraham și H. Predich din Alba Iulia, Mangot, Mayr din Regensburg, Moeglich din Nürnberg, F.C. Rehe din Königsberg, Fr. Ströber din Viena, Iohann Martin Will din Augsburg. Cele mai cunoscute imagini ale liderilor răscoalei sunt cele realizate de Iacob Adam. Cele mai veridice sunt considerate lucrările pictorului Johann Martin Stock din Sibiu. După 1860 încep să fie realizate numeroase portrete, reproduceri după gravurile din 1784-1785.

## BIBLIOGRAFIE

- Ioan C. Băcilă, „Portretele lui Horia, Cloșca și Crișan”, în *Transilvania*, LIII, nr. 1, ian. 1922, p. 15-63.  
David Prodan, *Răscoala lui Horea*, vol. I-II, București, 1979.  
Nicolae Densușianu, *Revoluțiunea lui Horia în Transilvania și Ungaria, 1784-1785*, București, 1884.  
Octavian Beu, *Răscoala lui Horia în arta epocii*, București, 1935.

66

Gabriela Mircea,  
Smaranda Cutean

## Un tablou al lui Horea



În colecția de artă a Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia se păstrează un tablou care îl înfățișează pe Horea, căpetenia răscoalei țărănești din 1784, și care stârnește, din primul moment al examinării sale, un interes particular, din mai multe puncte de vedere.

Acest tablou, ulei pe pânză, pare original și destul de vechi pentru a fi contemporan personajului amintit, ceea ce îi conferă o valoare prezumtivă cu totul deosebită; de asemenea, tabloul pare a fi fost realizat după model, deoarece portretul corespunde trăsăturilor chipului eroului, așa cum sunt ele cunoscute din descrieri și din lucrările artiștilor care se știe sigur că l-au reprezentat inspirați de chipul său real, în timpul detenției de la Alba Iulia, iar dintre aceștia cei mai importanți au fost: Sigismund Koreh (1761-1793) din Bicfalău, studios al Aiudului, și trimișii speciali de la Sibiu la Alba Iulia ai guvernatorului Transilvaniei, baronul Samuel von Brukenenthal, respectiv Franz Neuhauser (1763-1836), vienez de origine, Johann Martin Stock (1742-1800) sau Frans Anton Steinwald (1741 sau 1742- 1786). Dintre acești artiști transilvăni, tânărul studios de la Aiud, Sigismund Koreh, care a lucrat portretul lui Horea în cărbune și pastel, pare a se fi apropiat cel mai mult de redarea nu numai veridică ci și corespunzătoare alcătuirii interioare a eroului, portretul său după natură continuând să fie tulburător prin introspecția făcută personajului, prin relevarea naturii sale umane, în care tăria se îmbina cu fragilitatea, eroismul cu suferința și teama. Valoarea tabloului, dacă autenticitatea sa ar fi în mod categoric confirmată, ar fi cu atât mai mare cu cât, cu excepția lui Sigismund Koreh, care a utilizat pastelul, majoritatea portretiștilor căpeteniilor răscolalei din 1784-1785, inclusiv ai lui Horia, au preferat grafica propriu-zisă, desenul alb-negru și gravura în cupru.



La examinarea formală, pe care și noi am întreprins-o, pe urmele celor care au publicat pentru prima dată lucrarea în *Almanahul Curentul* pentru anul 1944, tabloul pare a fi de epocă, aproape fără nici un dubiu, încrederea noastră că el este autentic (adică o lucrare cvasi contemporană rășcoalei) fiind întărită de natura și multitudinea craclurilor, care, împreună cu suportul textil, compoziția culorilor și tehnica de lucru - corespund perioadei de la sfârșitul secolului al XVIII-lea- începutul secolului al XIX-lea sau fac trimitere la o asemenea vechime.

Dar să derulăm povestea achiziționării exemplarului. Portretul lui Horea se afla în „*proprietatea domnului George Minescu, directorul general al Institutului Național al Cooperăției*”, fiind „*găsit și cumpărat în luna Aprilie 1943, într-un magazin de obiecte vechi de artă din Viena*”. Informația respectivă este destul de vagă pentru un istoric, dar știrea se făcea într-o publicație de popularizare și nu era cazul să se dea mai multe detalii despre circumstanțele achiziționării sale. Se mai dădea o indicație, care poate ar servi unei astfel de cercetări și anume că: „*tabloul a făcut parte din colecția unui conte din orașul Gratz (Stiria-Germania)*” și în mod evident era vorba despre Graz, Austria, care la vremea respectivă era încă alipită Germaniei. Posesorul lucrării, mândru de achiziție și conștient de importanța sa, ca un onest achizitor, a oferit-o până la urmă muzeului din Alba Iulia, ca loc mai potrivit de păstrare a sa.

Cu siguranță, înainte de a fi dat o sumă frumoasă pentru lucrare, George Minescu va fi cerut și dovezi ale autenticității sale, absolut necesare în astfel de cazuri, iar mai apoi, în cercul cunoscătorilor de artă ai Bucureștiului piesa se va fi bucurat de asemenea de recunoașterea, pentru că altfel proprietarul ei nu s-ar fi hazardat să îi facă o popularizare destul de susținută. Ca un semn că recunoașterea sa în cercul respectiv de anticari și colecționari de artă a

fost totuși pozitivă stă faptul că în *Almanahul* menționat i se făcea lucrării o prezentare de către George Potra (1907-1990), istoric format deja la cei 36 de ani ai săi, care se știe că a prețuit fondarea afirmațiilor pe surse documentare. Relatarea lui George Potra era mult mai convingătoare, decât știrea prezentată anterior, deoarece el dădea informații despre locul de cumpărare „*marele magazin de antichități*” din Viena denumit *Galerie alte und neue Kunst und Kunstgewerbe*, aflat în proprietatea lui Viktor Reitzner, strecurând și observația conform căreia lucrarea era „*o pânză originală, de epocă*”, iar colecția din care provenea pictura era una „renumită”, ceea ce nu lăsa, în optica sa, nici un loc îndoielii că lucrarea ar fi putut fi un fals. Dacă testele de vechime suplimentare, vor confirma ceea ce părea credibil multor cunoscători în 1943 și nouă acum, atunci achiziția lui George Minescu a fost într-adevăr de o valoare deosebită, iar la ora actuală această piesă de excepție se păstrează la Muzeul Unirii din Alba Iulia, ceea ce pentru noi are semnificații deosebite, pentru că, iată, grație ei, chipul adevărat al lui Horia, ușor înășprit, dar cu multe din trăsăturile reale, s-a întors în zona sa originară, după un semnificativ periplu austriac de mai bine de un secol și jumătate!

Până la soluționarea deplină a cazului tabloului în chestiune, transcriem un fragment din scrisoarea de mulțumire adresată lui George Minescu de către conducerea muzeului albaulian, cu ocazia donației făcute de către cel dintâi, în 1975: „Pentru a doua oară instituția noastră primește un excepțional dar: *Portretul lui Horia*. Vă mulțumim din tot sufletul pentru această donație pilduitoare... Unul dintre noi își amintește bine de prima dv. Donație - ille tempore- *cele două case de fier pentru păstrarea documentelor Unirii*. Și azi marile valori istorice sunt conservate în aceste safeuri. Sunt gesturi simple, spontane, dar mărețe, excepțional semnificative și de un excepțional folos general, național (semnat: Gheorghe Anghel și Ion Berciu)”.



67

Ana Dumitran

## Iconostasul de la Veza, Simon Zugravul, 1789



Intrarea în biserică a Maicii Domnului  
Simion Oproviți din Craiova / Simion din  
Bălgrad (atribuire), între 1788 – 1790

Icoană împărătească  
Tempera pe lemn, 87 x 58 cm

Blaj-Veza, jud Alba

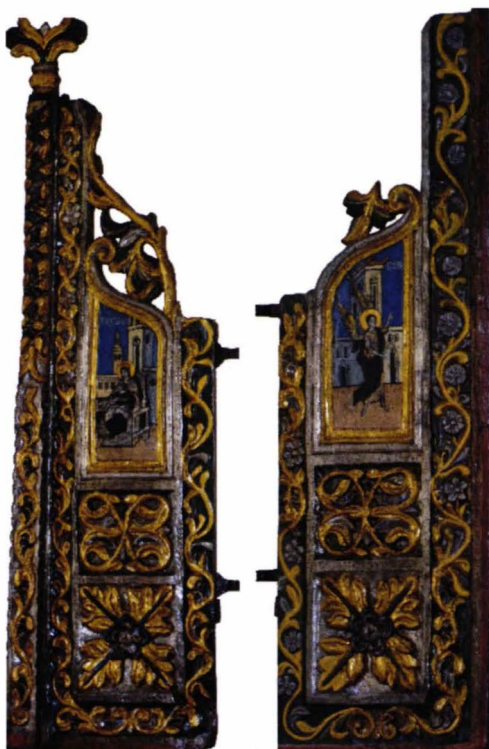
Restaurator: Mirel Bucur, 2015

Sf. Nicolae

Simion Oproviți din Craiova / Simion din  
Bălgrad (atribuire), între 1788 – 1790

Icoană împărătească  
Tempera pe lemn, 86,5 x 65,5 cm

Restaurator: Mirel Bucur, 2015



Înzestrat-o cu un iconostas apreciat de către cei care au apucat să-l mai vadă, înainte de prăbușirea bisericii în 1978, ca una dintre cele mai importante realizări ale artei post-brâncovenești din județul Alba. Ansamblul, sculptat cu măiestrie în lemn de tei și aurit, a avut 50 de piese, pe una dintre ele, icoana împărătească a *Maicii Domnului cu Pruncul*, aflându-se datarea și semnătura pictorului: „1789, mesița iunie 17 zile, Simon Zugrav din Belgrad”. Piese recuperate după dezastru au fost adăpostite o vreme în casa parohială. La sfârșitul anilor '90, trei dintre ele – ușile împărătești, cu reprezentarea *Bunei Vestiri*, icoana de hram (*Intrarea în biserică a Maicii Domnului*) și icoana *Sfântului Nicolae* – au fost vândute Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia. Restul au dispărut.

Originar din Craiova, autorul picturii a fost unul dintre cei mai talentați artiști români ai vremii. Cu un stil ce a resimțit vizibil influențe dinspre barocul ucrainean, fără să știm însă unde s-a format, Simon ne întâmpină mai întâi în partea de sud a Transilvaniei, cea mai timpurie lucrare cunoscută fiind pictura bisericii de lemn din Poiana Sibiului, finalizată în 1771. Cel mai târziu în 1780 s-a stabilit la Alba Iulia, Belgrad/Bălgrad în limbajul românilor de atunci. Până în 1799, de când datează ultima atestare, a pictat pentru un număr impresionant de biserici din județele Alba, Cluj și Sibiu. Una dintre cele mai importante creații ale sale, iconostasul bisericii parohiale din Blaj, așa-numita biserică „a grecilor”, al cărui cadru a fost sculptat de Ion Tâmplaru din Țara Românească, ne ajută să-l identificăm și pe sculptorul iconostasului din Veza.

### Buna Vestire

Simion Oprovinci din Craiova / Simion din Bălgrad (atribuire), între 1788 – 1790

Uși împărătești

Tempera pe lemn, 157 x 72 cm

Blaj - Veza, jud. Alba

Restaurator: Mirel Bucur, 2015

Considerată foarte veche, biserica din Veza (azi cartier al orașului Blaj) a fost înlocuită în anii '80 ai secolului XVIII de o construcție nouă, pe care patronul său, episcopul greco-catolic al Transilvaniei, a

### BIBLIOGRAFIE

Gelu-Mihai Hărdăalău, *Simion Zugravul din Bălgrad*, în *Apulum* (Alba Iulia), XX, 1982, p. 371, fig. 8.

Ana Dumitran, Elena-Daniela Cucui, *Simon Bălgrădeanul*, Editura Altip, Alba Iulia, 2009, p. 101, cat. nr. 115-117.

Ana Dumitran, „Pictura românească în județul Alba până la mijlocul secolului al XIX-lea. Demersuri pentru o bază de date”, în *Patrimonium Apulense* (Alba Iulia), XII, 2012, p. 340

*Museikon: timp – credință – moștenire*, București, 2017, p. 49, 69..

## Sf. Nicolae

Gheorghe fiul lui Iacov, 1791  
icoană pe lemn pictată în tehnica tempera  
76 x 54,5 cm

*S-au făcut de [...]og[...] Vasilie și muiarea lui, Anna. 1791. G. Z. 1791.*



Gheorghe Zugravul s-a născut în 1740. Ucenicia și-a făcut-o în familie, alături de tatăl său, Iacov din Rășinari, care a fost unul dintre cei mai talentați și mai faimoși pictori români ai Transilvaniei, întemeietor al centrului artistic de la Feisa. Cele mai timpurii lucrări cunoscute datează din anul 1763 și acoperă deja un areal destul de larg, de la Iernut (jud. Mureș) până la Mână-stireni (jud. Cluj). Cea mai târzie atestare datează din 1806, an notat pe o icoană de la biserica din Cuștelnic (jud. Mureș). S-a recomandat prin semnăturile sale ca Gheorghe fiul lui Iacov Zugravul, Gheorghe fiul lui Iacov Popovici, Gheorghe Iacovi, Gheorghe Iacovici, Gheorghe de la Cetatea de Baltă și de la Cacova Aiudului (azi Livezile). De această ultimă localitate numele său a fost legat în 1767 și 1785, semn că – cel puțin în acest interval de timp – acolo și-a avut reședința. Din 1781 și-a spus Gheorghe Boer, apelativ neobișnuit, care presupune fie o diplomă de înnobilitare (foarte greu de obținut la acea dată), fie recunoașterea sa oficială ca staroste al unei bresle a pictorilor români din Transilvania (despre a cărei organizare nu avem însă niciun alt indiciu).

În afară de tatăl său, de unchiul Stan și de fratele Nicolae, ambii pictori cu remarcabile cariere artistice, printre apropiații săi s-au numărat Simion Silaghi-Sălăgeanu, Simon din Bălgrad și, cu destul de multă probabilitate, Andraș Bodor din Cluj și Ștefan Tenețchi din Arad. O influență deosebită asupra creației sale, ca de altfel și asupra altor contemporani, a exercitat iconostasul de la Certege (jud. Alba), pictat de Vasile Zboroschi în 1752, o veritabilă mostră de baroc ucrainean din care descinde și icoana *Sfântului Nicolae* de la Coșlariu. Recunoașterea prototipului este intermediată de icoanele de la Albac realizate în 1778 împreună cu Simion Silaghi-Sălăgeanu. Ulterior, Gheorghe va interpreta modelul, căutând o soluție care să îmbine cât mai armonios caracteristicile baroce cu cele de tradiție brâncovenească. Acest atașament față de reminiscentele artei bizantine îndreptățește aprecierea sa ca ultimul mare zugrav al Transilvaniei, în sensul original al termenului *zoo-graphia*, acela de pictură/ scriitură vie, rezultată din îngemănarea meșteșugului cu revelația divină.

cum mărturisește inscripția de pe mediană, care se încheie cu anul 1791, reluat în josul Evangheliei pe care Sf. Nicolae o ține în mână stângă, unde este redat mai întâi cu slove-cifre, apoi din nou cu cifre arabe. Tot acolo se află semnătura artistului, redată doar prin inițiale, **G**(heorghe) **Z**(ugravul). Finețea remarcabilă a detaliului, expresivitatea fizionomiei și transparența culorilor fac din această icoană o adevărată capodoperă, care justifică aprecierea autorului ei ca unul dintre cei mai înzestrați pictori ai timpului.

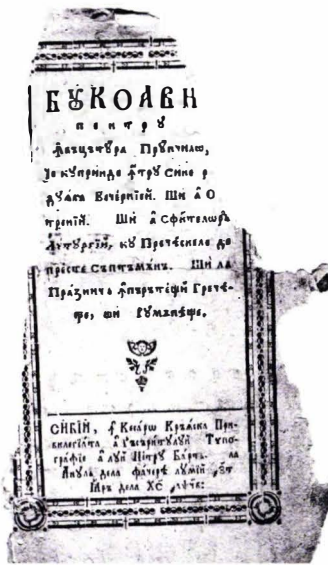
Icoana de la Coșlariu face parte dintr-o adevărată serie, din care s-au mai păstrat piesele de la Întregalde (1789), Pleașa (1792), Geoagiu de Sus (cca 1792-1793), Sartăș (1793) și Cetatea de Baltă. Execuția a fost plătită de Ionaș Vasile și soția sa Anna, după

## BIBLIOGRAFIE

- Gelu-Mihai Hărdălău, „Zugravii din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea în județul Alba”, în *Apulum*, XIX, 1981, p. 401, fig. 14, p. 402, 410.
- Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII-XVIII*, Editura Academiei Române, București, 1998, p. 89, 142.
- Marius Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul XVIII*, Editura Meridiane, București, 2003, p. 122-123.
- Ana Dumitran, Elena Cucui, *Zugravii de la Feisa*, Editura Altip, Alba Iulia, 2008, p. 90-91, cat. nr. 71.
- Ana Dumitran, „Pictura românească în județul Alba până la mijlocul secolului al XIX-lea. Demersuri pentru o bază de date”, în *Patrimonium Apulense* (Alba Iulia), XII, 2012, p. 181.
- Sărutate iarăși și iară. Icoane românești din Transilvania*, Catalogul expoziției organizate la Muzeul Universității din Bergen (Norvegia) în perioada 14 dec. 2015 – 14 febr. 2016, curatori Henrik von Achen, Ana Dumitran, București, 2015 (cu versiuni în engleză și norvegiană), p. 78.
- Ana Dumitran, *Museikon: timp – credință – moștenire*, București, 2017 (cu versiune în engleză), p. 49.



## Bucoavnă (Sibiu, 1792)



ДѢЯНИЯ СВЯТЫЯ ШЕ ДѢЯНИЯ СВЯТЫЯ  
СЛАВЯНА СВЯТЫЯ ШЕ ДѢЯНИЯ СВЯТЫЯ

**Б**УКОВАНА, КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ДѢЯНА, БУКОВАНА, КТО СЪЗДАНА  
БЛАЖЕННА, КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
БЛАЖЕННА, КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
БЛАЖЕННА, КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
БЛАЖЕННА, КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА

БУКОВАНА, КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ДѢЯНА, КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ДѢЯНА, КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА

ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА

ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА

ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА

ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА

ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА  
ПРО ВѢСЬ КТО СЪЗДАНА БЛАЖЕННА

Abecedarele din care învățau să citească și să scrie copiii în secolele anterioare purtau numele de bucoavne. Primul astfel de manual a apărut în anul 1699, la Alba Iulia, fiind tipărit de meșterul Mihai Iștvanovici. Conținutul manualelor cuprindea slovele, așa cum erau numite literele chirilice, grupurile de litere și o serie de texte, de cele mai multe ori religioase, care ajutau la deprinderea cititului și a scrisului.

În colecțiile Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia se regăsesc un număr de 12 *Bucoavne* tipărite la Blaj (2), Sibiu (9) și București (1), dar și alte 6 manuale care poartă pe foaia de titlu denumirea de *Abecedar*, toate tipărite la Sibiu.

Cea mai valoroasă tipăritură de acest gen din colecție este *Bucoavna* tipărită în anul 1792. Un produs tipografic al oficinei de pe malurile Cibinului, care deținea și privilegiul imperial de a tipări cărți pentru ortodocșii din Transilvania, *Bucoavna* din anul 1792 are următorul titlu: *Bucoavnă pentru învățătura pruncilor ce cuprinde întru sine rînduiala Vecerniei și a Utreniei. Și a sfintelor Liturghii, cu Preceasnele de preste săptămână. Și la praznice împărătești greceaste și rumâneaste. Sibii, în cesaro crăiasca privilegiata a Răsăritului Tipografie a lui Petru Bart. La anul de la facerea Lumii 7300 iar de la Hs. 1792.* Este vorba despre un manual, o *Bucoavnă* sau *Abecedar* de liturghie, carte care era utilizată în procesul de educație al copiilor prin intermediul unor texte religioase. Din punct de vedere tehnic, lucrarea este tipărită cu negru, pe o coloană, cu 25 de rânduri pe o pagină. Formatul cărții este în 8°, dimensiunile fiind de 18,5 x 10,5 cm, iar oglinda paginii de 12,5 x 7,5 cm. Ornamentația textului este asigurată prin prezența unor inițiale ornate, a unor frontispicii și a chenarului care încadrează textul foi de titlu.

Cartea păstrează 62 de pagini, în numerotare fiind inclusă și foaia de titlu, lipsind sfârșitul textului – probabil alte 3-4 pagini. Cuprinsul este următorul: p. 1 – titlul, p. 2 – alfabetul, p. 3 – grupuri de litere, p. 5 – rânduiala vecerniei, p. 19 – rânduiala utreniei, p. 31 – rânduiala Sfintei Liturghii, p. 58 – cele 10 porunci.

Consultarea bibliografiei de specialitate și a bazelor de date în care se regăsesc exemplare de carte românească veche digitalizate oferă, pentru analogie, o ediție a *Bucoavnei* tipărită în aceeași tipografie, în anul 1808. Similitudinile dintre exemplarul aparținând Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia și cel digitalizat aparținând Bibliotecii Academiei Române din București nu se rezumă doar la titlul cărților, ci și la cuprinsul acestora, care este identic! Ediția din 1808 are 64 de pagini numerotate și alte 4 pagini nenumerate la final, însă textul se continuă logic. În ceea ce privește aspectul grafic, nici în acest caz nu există foarte multe diferențe, poate doar numerotarea paginilor cu cifre arabe, numărul de rânduri de pe o pagină fiind de 25, același cu al volumului din 1792. Analizând textul din anul 1808, ne putem imagina și cum se încheia exemplarul din ediția 1792: de la pagina [65] textul se continuă până la final cu numerele și tabla înmulțirii.

În ceea ce privește circulația exemplarului deținut de Muzeul Național al Unirii, din notele manuscrise existente pe filele sale reiese că a circulat în arealul actualului județ Alba, în zona localităților Sălcium de Jos și Sălcium de Sus.

Legătura volumului este realizată din carton îmbrăcat în hârtie, cotorul este din piele. Cartonul utilizat la confecționarea

coperților a rezultat din suprapunerea mai multor file aparținând altor tipărituri și texte manuscrise.

Exemplarul a fost restaurat de către specialiștii Centrului Național de Conservare și Restaurare Carte Veche din cadrul Muzeului Național al Unirii. În urma lucrărilor de restaurare s-au extras, din legătură, fragmente aparținând unui calendar pentru anul 1793, fragmente dintr-o foaie volantă cu textul în limba maghiară și germană datată la 19 aprilie 1790, un fragment de tipăritură cu litere chirilice în care apare numele împăratului Iosif al II-lea și mai multe fragmente de manuscrise dateate în anii 1790, 1791 și 1794. Fragmentele amintite sunt în curs de identificare, însă ele oferă și o posibilă datare a legăturii *Bucoavnei*: având în vedere prezența unui text manuscris datat în anul 1794 putem presupune că volumul a fost legat cândva la începutul anului 1795 sau chiar 1796.

Dată fiind lipsa de informații în ceea ce privește ediția putem considera, cel puțin pentru moment, că exemplarul este **unicat**.

## BIBLIOGRAFIE

Bogdan, Florin, *Două contribuții la Bibliografia Românească Veche: "Bucoavna" (Sibiu, 1792) și "Ceaslov" (Sibiu, 1799)*, în *Libraria*, XIII, Târgu-Mureș, 2014, p. 79-95;  
Maria, Cornel, *Cartea românească veche în tipografia dinastiei Bart (sfârșitul sec. al XVIII-lea – începutul sec. al XIX-lea)*, Ed. Armanis, Sibiu, 2018.

70

Ana Dumitran

## Icoană prăznicar cu 12 scene - Stan Zugravul și Ioan Covaci, 1794

### Prăznicar cu 12 scene

Stan din Rășinari / Stan din Orăștie și Ioan Covaci, 1794

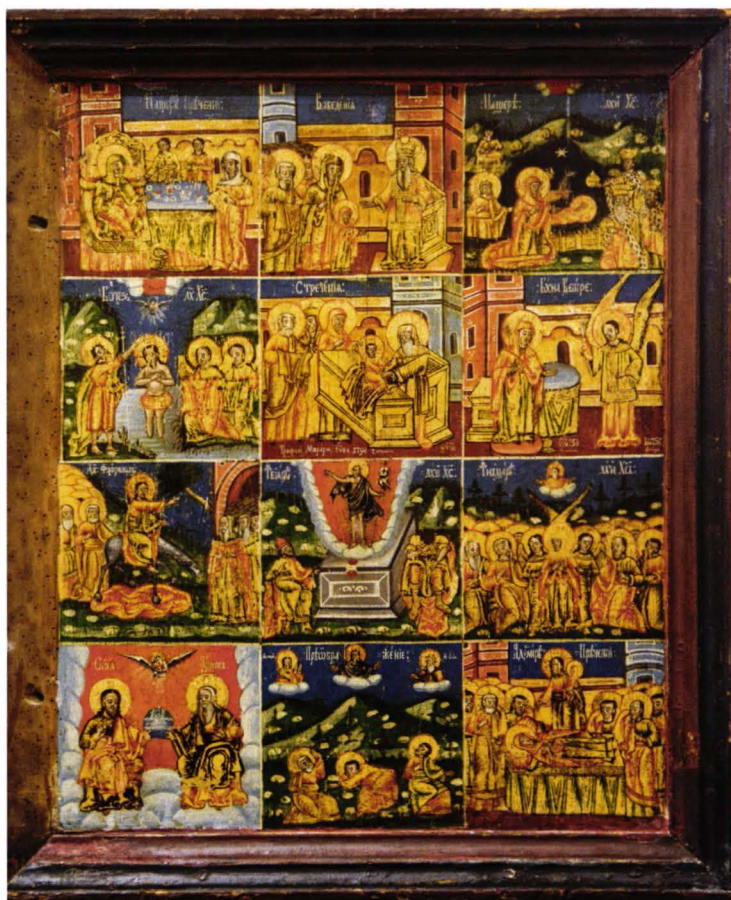
Tempera pe lemn, 70 x 59 cm

Jud. Alba

Restaurator: Mirel Bucur, 2015

„Mult păcătosul Stan Zugravul din Orăștie, fiul popii Radu din Rășinari” – cum s-a recomandat singur prin numeroasele semnături – este unul dintre cei mai importanți exponenți ai stilului post-brâncovenesc din Transilvania. Cea mai veche mențiune despre el datează din 1732, când era ucenic în echipa condusă de Hranite din Craiova, unul dintre pictorii lui Constantin Brâncoveanu. După stabilirea în Orăștie, cândva înainte de anul 1766, comandarii săi se vor recruta cu predilecție din localitățile înconjurătoare, aflate astăzi în județele Hunedoara, Alba și Sibiu. Printre cele mai reprezentative opere ale sale se numără frescele bisericilor din Mesentea (jud. Alba), Sibiel și Vale (jud. Sibiu). Soția Ilinca și fiica Anița au fost și ele pictorițe. Unul

dintre ucenicii pe care i-a îndrumat, Ioan Covaci, atestat cu lucrări între 1782 și 1814, i-a fost ginere. Toți patru se regăsesc, alături de numele donatorilor Trifon și Eva Morariu, pe icoana prăznicar pictată în 1794, aceasta fiind cea mai târzie atestare a lui Stan. În ciuda similitudinilor între creațiile sale și cele ale ginerelui său, adeseori foarte derutante, icoana din 1794 a fost pictată doar de Ioan Covaci, menționarea celorlalți membri ai familiei având aici numai rolul unui pomelnic. Deoarece nu se cunosc condițiile în care, cel mai probabil în perioada interbelică, icoana a ajuns în patrimoniul Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia, proveniența sa a rămas și ea necunoscută. Sigur este doar faptul că icoana a fost destinată închinării credincioșilor, fiind concepută anume pentru a fi așezată pe tetrapod. Această unică destinație este dovedită de lipsa baghetei laterale stângi a ramei și de cele două orificii, a căror traiectorie înclinată dezvăluie faptul că respectiva baghetă avea atașată o sticlă pentru protecția picturii, care periodic era scoasă spre a fi curățată.



## BIBLIOGRAFIE

- Marius Porumb, „Zugravi și centre românești de pictură din Transilvania secolului al XVIII-lea”, în *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie Cluj-Napoca*, XIX, 1976, p. 117, 121.
- Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII-XVIII*, Editura Academiei Române, București, 1998, p. 85, 381.
- Marius Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul XVIII*, Editura Meridiane, București, 2003, p. 120.
- Ana Dumitran, Elena-Daniela Cucui, Saveta-Florica Pop, Elena Popescu, *Stan Zugravul*, Editura Altip, Alba Iulia, 2011, p. 19, 21, 83-84, fig. 32a-e.
- Ana Dumitran, „Pictura românească în județul Alba până la mijlocul secolului al XIX-lea. Demersuri pentru o bază de date”, în *Patrimonium Apulense* (Alba Iulia), XII, 2012, p. 116.
- Ioana Rustoiu, Jan Nicolae, *Prăznicarul Învierii, icoana-calendar a zugravilor de la Laz*, Editura Altip, Alba Iulia, 2014, p. 23, fig. 32.
- Sărutate iarăși și iară. Icoane românești din Transilvania*, Catalogul expoziției organizate la Muzeul Universității din Bergen (Norvegia) în perioada 14 dec. 2015 – 14 febr. 2016, curatori Henrik von Achen, Ana Dumitran, București, 2015 (cu versiuni în engleză și norvegiană), p. 85.
- Museikon: timp – credință – moștenire*, București, 2017, p. 50, 70.



71

Ioana Rustoiu,  
Tudor Roșu

# Adunarea de la Blaj

– acuarelă de Ion Petcu



Marea Adunare de la Blaj, întâlnirea celor 40000 de români pe Câmpia Libertății din 3/15 mai 1848, a rămas în istorie ca un reper important de solidaritate și unitate românească. *Proclamația* adoptată cu această ocazie și adresată împăratului cerea drepturi fundamentale precum desființarea iobăgiei, libertatea tiparului, învățământ în limba română etc.

Liderii momentului revoluționar din toate cele trei țări românești au fost recunoscuți și imortalizați prin portrete-efigii care

au constituit un model de urmat pentru viitoarea mișcare revoluționară românească. Printre artiștii care au promovat idealurile revoluției - la care unii au și participat activ - se numără Ioan D. Negulici, Barbu Iscovescu, Constantin Daniel Rosenthal, Costache Petrescu, Petre Mateescu, Vasile Mateescu, Ioan Costandea, Mișu Pop, Constantin Lecca, Gheorghe Năstăseanu, Theodor Aman, Gh. M. Tătărescu, August Strixner.

Importanța personalităților în desfășurarea evenimentelor revoluționare a fost de necontestat, dar din cronica artistică a revoluției nu puteau lipsi „cei mici”, susținătorii ai ideilor liderilor lor vizualizați artistic prin reprezentarea momentului marii adunări naționale desfășurate pe Câmpia Libertății de la Blaj. Tabloul, inspirat din acest moment, a fost realizat de Ion Petcu - o acuarelă de dimensiuni relative mari: 84 x 50 cm - cel mai probabil în anul 1878, intrat în colecțiile muzeului în perioada interbelică. Pe spatele cartonului apare mențiunea: „Dăruită Casei naționale de Eforia școalelor centrale din Brașov”.

În mod evident, nu calitatea artistică a lucrării impresionează, imaginea prezentând destule stângăcii. Pictorul a lucrat însă cu rigoare matematică, reușind să redea ideea mulțimii nesfârșite de țărani români prezenți la eveniment. Impresionează astfel minuția cu care autorul a încercat să redea, parcă, fiecare om din cei 40.000 care își lăsaseră o bucată din suflet la Blaj. În prim plan apar și câțiva reprezentanți ai elitelor, intelectuali și preoți. Planul îndepărtat este dominat de Catedrala Sfânta Treime, un puternic simbol al Blajului. Steagurile românești, cu culorile dispuse orizontal și albastrul poziționat sus, sunt arborate alături de steagurile negru-galben ale Monarhiei de Habsburg. Pictorul Ion Petcu era originar din Brașov și nu a fost unul dintre „numele grele” ale artei românești. De fapt, el a rămas în istorie tocmai prin tabloul „Adunarea de la Blaj”, o realizare omniprezentă în imagistica Revoluției de la 1848.

Datarea acuarelei nu poate fi făcută decât sub imperiul probabilității. Multă vreme s-a evitat lansarea unor ani care să încadreze temporal piesa. Colectivul istoricilor Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia consideră că anul 1878 poate fi luat în discuție, cel puțin ca punct de pornire pentru analize ulterioare. Un alt tablou al revoluției mai există la București, aparținându-i lui pictorului craiovean Costache Petrescu și intitulat „Grupul de manifestați de la 1848”. Între acesta din urmă și tabloul aparținând muzeului albaian s-au creat, de-a lungul timpului, unele confuzii: s-a considerat că tabloul lui Costache Petrescu ar fi mai vechi și că acuarela lui Petcu ar fi inspirată, în consecință, după primul.



Adunarea de la Blaj după un tablou contemporan de Petcu

Tabloul lui I. Petcu în „Gazeta Ilustrată”

O stabilire corectă a paternității tabloului de față are loc în paginile *Gazetei Ilustrate* din anul 1933, unde acuarela este reprodusă cu titlul: „Adunarea de la Blaj, după un tablou contemporan de Petcu”, în cadrul unui articol în care sunt relatate impresiile referitoare la Adunarea de la Blaj ale lui George Sion, Alecu Russo și Nicolae Bălcescu.

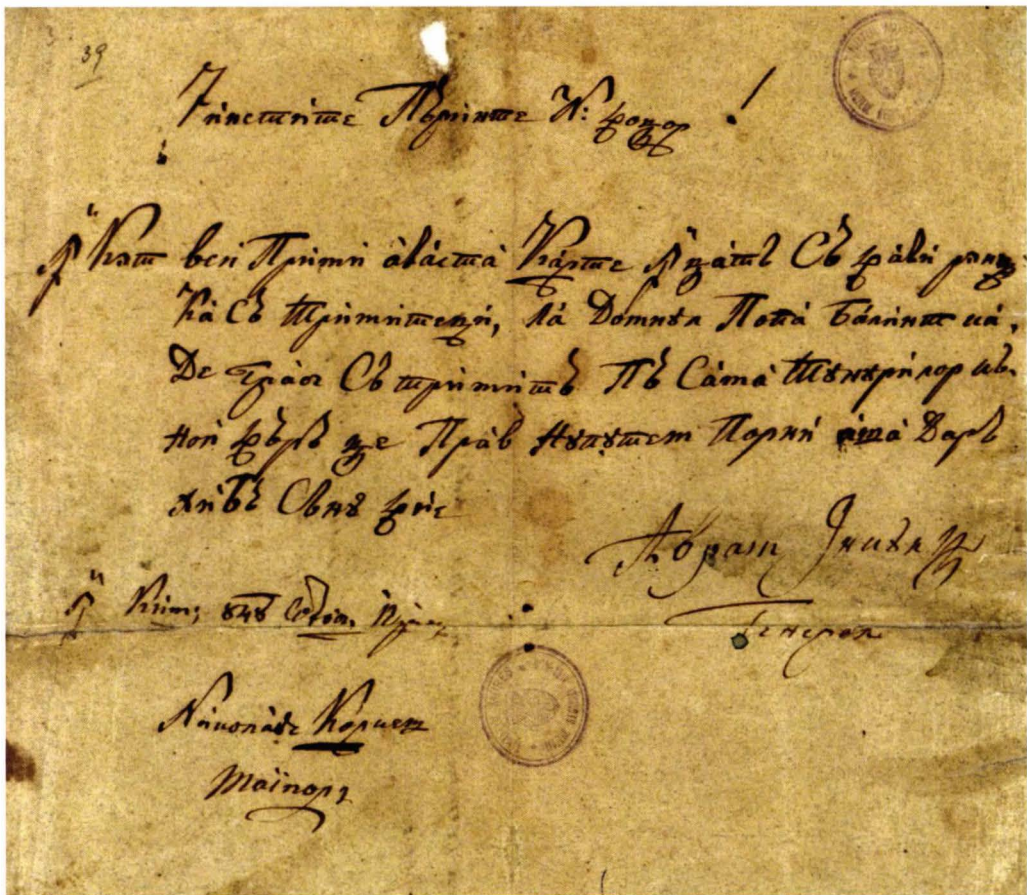
## BIBLIOGRAFIE

*Gazeta Ilustrată*, Cluj, mai 1933, nr. 5, p. 93.



## O scrisoare a lui Avram Iancu din noiembrie 1848

La împlinirea a 80 de ani de la revoluția din anii 1848-1849 și a 10 ani de la formarea României Mari, conducerea Asociațiunii transilvane pentru cultura și literatura poporului român a hotărât ca o parte a pieselor de interes istoric și etnografic aflate în muzeul dedicat lui Avram Iancu de la Vidra, aflate în administrarea sa, să fie transferate în orașul încoronării, în patrimoniul viitorului Muzeu al Unirii.



În 1929, prin această donație generoasă au ajuns în muzeul inaugurat în acest an și câteva scrisori redactate și semnate de Avram Iancu în timpul Revoluției din anii 1848-1849, majoritatea documente legate de organizarea Prefecturii și Legiunii Auraria Gemina. Una dintre ele, datată 12 octombrie 1848, când Iancu se afla la Câmpeni, îi este adresată preotului Nicolae Fodor care trebuia să-l informeze pe prefectul Simion Balint din Cărpiniș că are urgent nevoie de praf de pușcă pentru tunuri. Textul a fost scris în limba română cu alfabet chirilic:

*„Cinstite Părinte N[icolae] Fodor!*

*Încât vei primi această carte îndată să faci rând ca să trimiteți la Domnul Popa Balint ca de grab să trimită p[er] sama tunurilor că noi fără de prav nu putem porni, așa dară hibă să nu fie.*

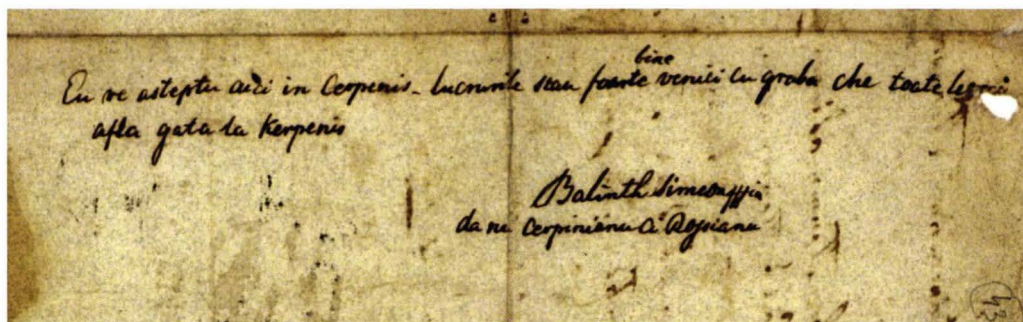
*Avram Iancu, General  
În Câmpeni, 1848, 12 zile  
Nicolae Corcheș, maior ”*

Scrisoarea dezvăluie lipsa armelor și a muniției fără de care rezistența în munți a românilor era greu de realizat, tonul imperativ al lui Avram Iancu, conștient de importanța disciplinei și a bunei organizări – *„așa dară hibă să nu fie”* - și titulatura sub care semnează corespondența către prefectii săi – *„general”* - încă din octombrie 1848.

Pe verso-ul documentului prefectul Simion Balint a răspuns genera-lului său și „maiorului” Nicolae Corcheș că în teritoriul aflat sub supravegherea sa organizarea este deplină:

*„Eu te așteptu aici in Cărpiniș, lucrurile stau foarte bine, venici cu graba che toate le vei afla gata la Cerpeniș.*

*Balint Simeon,  
nu Cerpini[ș]anu, ci Roșianu.”*



*Eu te așteptu aici in Cărpiniș. Lucrurile stau foarte bine venici cu graba che toate le vei afla gata la Cerpeniș*

*Balint Simeon  
nu Cerpini[ș]anu, ci Roșianu*

## BIBLIOGRAFIE

- Silvestru Moldovan, „Documente privitoare la mișcările românilor din anii 1848-1849”, în *Gazeta Transilvaniei* (Brașov), 1891, nr. 120.  
Florian Dudaș, *Prefectul-general Avram Iancu și Legiunea Auraria Gemina*, Oradea, 2016, p. 125-126.



## Pistolul prefectului pașoptist Ioan Buteanu

Piesa de față este un **pistol cu capsă** din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Are corpul executat din lemn lăcuit și ornamentat cu aplici din metal cu motive vegetale. Aplica din partea dreaptă are ștanțat: C A FISCHER Țeava și mecanismul sunt din metal cu urme vagi de placare cu argint. În partea inferioară a țevei are atașată vergeaua pentru încărcare.

Este o armă cu încărcare frontală care funcționa cu pulbere neagră și acționare prin percuție cu capsă.

A fost produsă în Germania la un atelier cu o îndelungată tradiție fondat în 1778 în Zella-Mehlis în apropiere de Nuernberg. Anul de producere a acestui pistol cu capsă este între 1828 și 1840, perioadă în care s-a utilizat acest marcaj. Urmașul cel mai cunoscut al acestei familii a fost Fritz Walther care a inventat și produs pistoalele semiautomate: Walther PP, PPK și P38.

Se presupune că acest pistol i-a aparținut prefectului Ioan Buteanu, unul din conducătorii insurecției din anii 1848-1849.



Ioan Buteanu s-a născut la Șomcuta Mare în anul 1821. Provenea dintr-o familie înstărită cu descendență nobiliară și situația materială i-a permis să urmeze cursuri la Carei, Pesta și Zagreb. A practicat avocatura în Maramureș și Abrud. Generalul A Puchner l-a numit administrator al comitatului Zarand în 1848. Însuflit de spiritul revoluționar a fost unul dintre principalii animatori ai adunărilor de la Câmpeni, Abrud și Blaj. A fost numit de Comitetul Național Român Permanent de la Sibiu, prefect al Legiunii Zarand. S-a remarcat în operațiunile de dezarmare a maghiarilor din zona Huedin-Lacul Negru. A acționat și în zona Teiuș-Aiud. A fost considerat de către maghiari ca fiind principalul instigator al rezistenței țărănești de la Mihail. A luptat în toamna anului 1848 pe văile Mureșului și Arieșului. În noiembrie 1848 eliberează Baia de Criș. În ianuarie 1849 Buteanu conduce legiunea în lupta de la Hălmagiu dar e nevoit să cedeze în fața superiorității numerice și militare a inamicului. Avram Iancu nota: „*Pasurile muntene din comitatul Zarand le apăra prefectul Buteanu, bărbat pre cat de luminat, pe atât de nepregetătoriu, acesta se bătu trei luni întregi (ianuarie, februarie, martie) cu insurgenții din toate laturile și eu trebuia să-l ajut neîncetat cu trupe proaspete.*”

La sfârșitul lunii martie atacă orașul Brad, dar este înconjurat și izolat în munți fără a abandona lupta. La 19 aprilie Avram Iancu este contactat de deputatul român Ioan Dragoș cu o propunere de armistițiu venită de la Kossuth. Deși erau circumspecți, prefectii, în frunte cu Avram Iancu, s-au întâlnit la Mihaileni cu I. Dragoș dar fără un rezultat. Discuțiile au fost reluate în 4 mai la Abrud dar acolo au fost surprinși de trupele maiorului Hatvani și de ungurii înarmați din oraș. Buteanu a fost arestat, tribunii Molnar și Dobra au fost împușcați. Dragoș este împușcat de moți ca trădător.

Buteanu va fi spânzurat la Iosaș în 23 mai 1849 la ordinul lui Hatvani. A fost înmormântat de țaranul Ioan Coste din Iosaș. A fost reînhumat la Gurahonț în septembrie 1869 în prezența lui Avram Iancu, Popa Balint, Axente Sever. Pe piatra de mormânt stă următorul text: *ICI SUNT OSEMINTELE FERICITULUI IOAN BUTEANU, UNUL DINTRE MARTIRII NAȚIUNEI ROMÂNE, UCISU PERFIDAMENTE ÎN AN 1849, ZIUA 23, LUNA MAIU.*



#### BIBLIOGRAFIE

- Valentin Dorda, Viorica Dutcă, Traian Rus, *Avram Iancu și prefectii săi*, Târgu Mureș Editura Petru Maior, 1997, p. 133-135.  
 Ioachim Lazăr, Marcel Morar, *Avram Iancu în memoria posterității*, Deva, Editura Emia, 2008, p. 21.  
 Arno Sagittarius, *Weapons for friend and foe. Nuremberg's Armaments Trade in the Thirty Years War in the Yearbook for Economic History Issue 2004/2: Markets in Pre-Industrial Europe*, Academy Publishing House, 2004.

## Sabia prefectului revoluționar Nicolae Solomon



Nicolae Solomon a fost una din figurile proeminente ale revoluției din Transilvania din anii 1848-1849, rămas în memoria istorică drept prefect al Legiunii Hunedoarei sau Legiunea „Ulpia Traiana”.

S-a născut în 1820 în satul Spini, comuna Turdaș, județul Hunedoara. A studiat la Alba Iulia, Sibiu și Blaj. O vreme a lucrat ca farmacist în București, de acolo fiind chemat de ardeleni să se alăture cauzei revoluționare.

În cadrul revoluției condusă de Avram Iancu se remarcă prin eficiența manifestată în organizarea și militarizarea *Legiunii Hunedoarei* al cărei comandant a fost numit de Comitetul Național Român Permanent de la Sibiu. Ajutat de tribunul Hidvegy și de vicetribunul Antonie Grigorescu va dezarma ungurii din Hunedoara și împrejurimi cu ajutorul puținelor trupe avute la dispoziție. A păstrat ordinea deplină în zonă fiind respectat atât de revoluționarii români cât și de inamici. Un episod grăitor despre verticalitatea sa se petrece la 9 februarie 1849, când, fiind curtat de însuși generalul Bem, refuză oferta acestuia. Imediat, este atacat de trupele maghiare superioare și este nevoit să renunțe la luptă. Trece peste Carpați și se refugiază în București. Revine în Transilvania după revoluție și lucrează ca funcționar la cadastru. Se întoarce la București unde va fi farmacist.

Istoricii români și maghiari i-au apreciat activitatea ca prefect al legiunii hunedorene. Astfel, Kövály Mihály, un istoric maghiar,



aprecia că: „Sunt totuși doi, cărora nici dușmanul nu le poate denega oarecare recunoaștere. Unul e Nicolae Solomon, prefectul comitatului Hunedoara, care n-a omorât și n-a prădat. Al doilea e Avram Iancu [...]”  
S-a stins din viață în anul 1875 la București.

**Sabia** deținută de Muzeul Național al Unirii este specifică epocii post revoluționare franceze și modelul a fost produs și folosit în spațiul european, în special cel francez, până la începutul secolului al XX-lea. Este o sabie de paradă, impresionantă. Mânerul, garda, butonul și teaca sunt bogat ornamentate cu motive vegetale. Întreaga suprafață ornamentată a fost aurită. Butonul cu forma unui cap cu coif este specific epocii post-revoluționare, dar a fost un motiv preferat de armurăriile napoleoniene. Teaca a fost ruptă și reparată. Sabia a fost produsă cel mai probabil într-un atelier din vestul Europei.

Se presupune că i-a aparținut lui Nicolae Solomon. Piesa a intrat în colecțiile instituției cu ocazia pregătirii inaugurării Muzeului Unirii din 1929, când au fost făcute demersuri insistente pentru strângerea a cât mai multe bunuri aparținând revoluționarilor pașoptiști. Se dorea ca Revoluția de la 1848 să fie un obiectiv prioritar și bine conturat în cadrul Secției Naționale a muzeului la acea vreme.

#### BIBLIOGRAFIE

Valentin Dorda, Viorica Dutcă, Traian Rus, *Avram Iancu și prefectii săi*, Târgu-Mureș, Editura Petru Maior, 1997, p. 133-135.  
Ioachim Lazăr, Marcel Morar, *Avram Iancu în memoria posterității*, Deva, Editura Emia, 2008, p. 21.



75

Tudor Roșu

## Bunurile lui Avram Iancu: fluierul și haina



Înființarea Muzeului Unirii din Alba Iulia a fost cea mai importantă realizare muzeografică a Astrei din perioada interbelică. Conjunctura a constituit-o sărbătorirea împlinirii unui deceniu de la Marea Unire. Programul mai amplu al Asociațiunii cuprindea înființarea muzeului și amplasarea inscripțiilor din Sala Unirii. Odată cu preluarea puterii de către Partidul Național Țărănesc, s-a decis amânarea serbărilor deceniului pentru primăvara anului 1929. Cu această ocazie s-a procedat și la preluarea patrimoniului Muzeului Arheologic din Alba Iulia. Era nevoie însă de un patrimoniu mult mai bogat pentru a ilustra în special perioada modernă.

În acest context, Președintele Consiliului de Miniștri, Iuliu Maniu, a încredințat muzeului 6 tomuri cuprinzând documentele Unirii, iar Vasile Goldiș a oferit manuscrisul autograf al discursului ținut în Sala Unirii. Tot cu această ocazie, Nicolae Răchițan, preot în Galeș, județul Sibiu, a oferit mantaua (haină orășenească) purtată de Avram Iancu în ultimii ani ai vieții. Conducerea Astrei a dispus și transferul unei părți însemnate din colecțiile Muzeului Avram Iancu, intrând astfel în patrimoniul muzeului albaiulian fluierul lui Avram Iancu, armele tribunilor și prefectilor și documentele Revoluției de la 1848 din Munții Apuseni. Inaugurarea avea să fie marcată la 20 mai 1929, în prezența familiei regale, tăierea panglicii revenindu-i prim-ministrului Iuliu Maniu.

Restaurarea „saricii” lui Avram Iancu a fost una complexă. În 1980 piesa a intrat în Laboratorul zonal de conservare și restaurare Sibiu – Sector conservare textile. Restaurarea a constituit o excepție, întrucât în cazul pieselor aflate într-un stadiu de degradare atât de avansat nu se face de regulă restaurare, ci doar conservarea.

Haina este confecționată dintr-o țesătură fină de lână cu legătură diagonală, de proveniență industrială. Gulerul păstra urmele unei blăni de oaie care a fost aplicată ulterior pentru folosire pe timp friguros. Inițial haina a avut culoare gri-albăstrui. Căptușeala era confecționată din pânză de bumbac de finețe medie, de culoare brun-verzui închis. Croielile au fost executate cu precizie, cusăturile cu finețe în special în zona buzunarelor.

Forma inițială era greu de distins. Piesa se prezenta fragmentar, cu depuneri masive de praf și murdărie și perforații pe întreaga suprafață. Exista de asemenea un proces biologic activ și intens de degradare, din piesa respectivă pierzându-se aprox. 60%. Consolidările efectuate de-a lungul anilor au fost neprofesioniste.

Operațiunea de conservare s-a efectuat în mai multe etape, vizând în principal stoparea atacului biologic. Pentru consolidarea fragmentelor și reconstituirea formei piesei s-a folosit ca suport o țesătură de lână cașă, care a fost vopsită în culoarea piesei.

Stabilirea formei hainei a fost, de asemenea, un proces complex, stabilirea parametrilor fiind dificilă. De exemplu, lungimea inițială probabilă se păstra numai pe fața dreaptă a hainei, nu se păstrau urme de nasturi, butonieră etc. Mânele păstrau doar 2% din material. Restaurarea a fost de natură a reda forma inițială, fără a putea stabili și aspectul inițial al piesei.

---

#### BIBLIOGRAFIE

Leonte Opreș, *Muzeul Unirii. Anuarul I pe anii 1929-1930*, Alba Iulia, 1931.  
Zoe Hașegan, „Restaurarea unei piese de importanță istorică: „sarica” lui Avram Iancu”, în *Apulum*, XXI, 1983, p. 417-429.

## Deisis

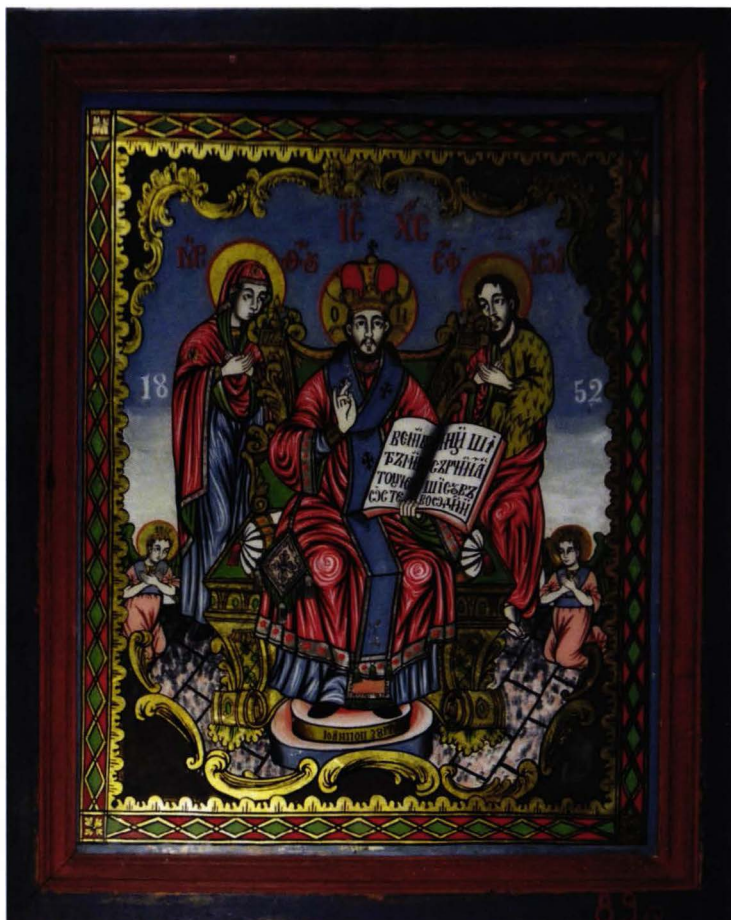
Ioan Pop de la Făgăraș, 1852  
tempera pe sticlă, 78 x 65 cm  
Glod, jud. Alba

1852. Ioan Pop zugrav

Alături de Sf. Ioan Botezătorul și Maria, în picioare, cu mâinile în rugă, ca *Deisis*, Iisus pe tron, în veșminte arhieresti a fost reprezentat pe glajă, în icoane împărătești de format mediu sau mare, pentru iconostasele unor biserici. Se păstrează în general aceeași schemă compozițională, personajele fiind plasate pe un fond monocrom, în icoane cu chenare geometrice, cu foiță aurită.

*Îndreptarea Legii, Liturghierele* sau catapetesmele lăcașurilor de cult, pe care icoana *Deisis* este recomandată a fi reprezentată în centrul frizei cu apostolii, au constituit o sursă de inspirație la îndemâna zugravului.

Tema a fost apreciată în epocă, dovadă fiind tocmai varietatea ei, opțiunea finală a comandatarilor ținând cont în ultimă instanță doar de posibilitățile lor materiale.



## BIBLIOGRAFIE

- Ion Tătaru, recenzie la Cornel Irimie, Marcela Focșa, *Icoane pe sticlă, în Studii și Cercetări de Istoria Artei (București)*, 1969, nr. 1, p. 152.
- Ana Dumitran (coordonator), *Colecția muzeală Sabin Olea – Cib*, Alba Iulia, 2002, p. 70.
- Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Károly-Fülöp Szőcs, ... *Prin mine, Ioan Pop Zugravul*, Editura Altip, Alba Iulia, 2008, p. 72, cat. nr. 22.
- Poesie des Glaubens. Rumänische Hinterglasikonen aus dem 19. Jahrhundert*, Ausstellung vom 8. September bis 19. Dezember 2010, Kunstforum Berliner Volksbank, Berlin, 2010, p. 49.
- Ana Dumitran, „Pictura românească în județul Alba până la mijlocul secolului al XIX-lea. Demersuri pentru o bază de date”, în *Patrimonium Apulense* (Alba Iulia), XII, 2012, p. 207.
- Elena Băjenaru, *Icoane și iconari din Țara Făgărașului. Centre și curente de pictură pe sticlă*, Editura Oscar Print, București, 2012, p. 216.
- Museikon: timp – credință – moștenire*, București, 2017, p. 51.



77

Tudor Roșu

## Ierbarul lui Adalbert Cserni

În preajma Primului Război Mondial, piesele secției naturale a muzeului se ridicau la numărul de 6080. Din cadrul acestora făcea parte și ierbarul primului custode, Adalbert Cserni. Înainte de a deveni primul arheolog al orașului Apulum, Cserni a activat ca botanist, unul racordat la cercetările de profil europene ce vizau, în epocă, repertorierea florei continentale.

Ierbarul lui Adalbert Cserni a conținut cel puțin 38 de mape. Se consideră că mapele ierbarului au fost împachetate, împreună cu alte piese importante ale muzeului și duse la Budapesta, de unde au fost recuperate mai târziu de statul român. În prezent, se păstrează 34 de mape. Majoritatea plantelor sunt recoltate de A. Cserni din zona Albei, altele sunt adunate de la colaboratori.



Mapa intitulată *Herbarium 1* conține 16 varietăți de plante, în mai multe exemplare, majoritatea aparținătoare florei ungare. Plantele sunt introduse în protecții de hârtie manuală și se păstrează foarte bine. Dintre acestea, există exemplare de *Cladonia fimbriata* (Lichen), *Carex acuta* (Rogoz), *Cytisus nigricans* (Salcâm galben) etc. Plantele sunt lipite cu benzi subțiri de hârtie albă de suportul lor. Cea mai mare parte au fost recoltate de Adalbert Cserni însuși în anul 1890, din împrejurimile orașului Alba Iulia, cu Dealul Mamut, Fântâna Hoților, Valea Popii, Piatra Gălzii, Întregalde, Mogoș, Piatra Craivii. Un număr de șase planșe conțineau plantele recoltate de Nagy József, colaborator apropiat al lui Cserni.

*Herbarium II* conține 48 de varietăți de plante, toate făcând parte din *Flora Hungarica*: *Echium vulgare* (Iarba șarpelui), *Setaria viridis* (Mohor), *Geranium sanguineum* (Ciocul berzei), *Pisum sativum* (Mazărea), *Lilium Martagon* (Crin de pădure), *Lamium purpureum* (Urzica moartă) etc. Plantele au fost recoltate în primăvara anului 1889. Trei planșe conțin plante neidentificate.



În privința celorlalte mape, vom mai menționa câteva amănunte. *Herbarium 5*, de exemplu, conține plante variate provenite de la diverși colaboratori europeni ai lui A. Cserni. Câteva exemplare provin din România, trimise de colaboratori precum Dimitrie Grecescu, membru al Academiei Române. Alte mape conțin numeroase plante recoltate de nume ca Márton József, J. Barth, Neuwirth József, Kristoffy János ș.a. Există ani în care activitatea pare a fi mai intensă, însă, în mare, se poate vorbi de intervalul 1864-1909 ca acoperitor pentru toată perioada în care au fost adunate plantele *lerbarului*.

#### BIBLIOGRAFIE

Gabriela Mircea, Doina Dregheciu, *Ierbarul lui Adalbert Cserni și flora din împrejurimile Alba Iuliei (1864-1909)*, Alba Iulia, Ed. Altip, 2010.

78

Tudor Roșu

## Prima condică a vizitatorilor, 1888-1911



Prima condică a muzeului albaulian atesta funcționarea acestuia în anul 1888. Documentul este redactat integral în limba maghiară.

În 1888

- 9 noiembrie János Csató, vicecomite; Ferencz Novák, primar; Dr. Sándor Mohay, parlamentar; Dr. Victor Elekes, pastor evangelic reformat; Jakab Halász, notar regal; József Roska, căpitan; Miklos Kádár, consilier; Lajos Bőjtke, medic veterinar.
- 4 decembrie Rici Guanvazoni; Emilia Häusler; Józsefné Roska.

În 1889

- 19 aprilie Antal Kabocbó, proprietar; Katicza Kabocbó; Gyula Fröhlich, farmacist; Pál Király, profesor.

În 1890

- 5 septembrie Gyula Jung, profesor universitar din Praga; Dr. Henrik Fináli, profesor universitar din Cluj; Dr. Ernő Kammerer, parlamentar din Budapesta; Zsófia Torma, Orăștie; Dr. János Leinkauf, profesor la Theresianum (Theresian Academy, Öffentliche Stiftung der Theresianischen Akademie in Wien), Viena.

În 1891

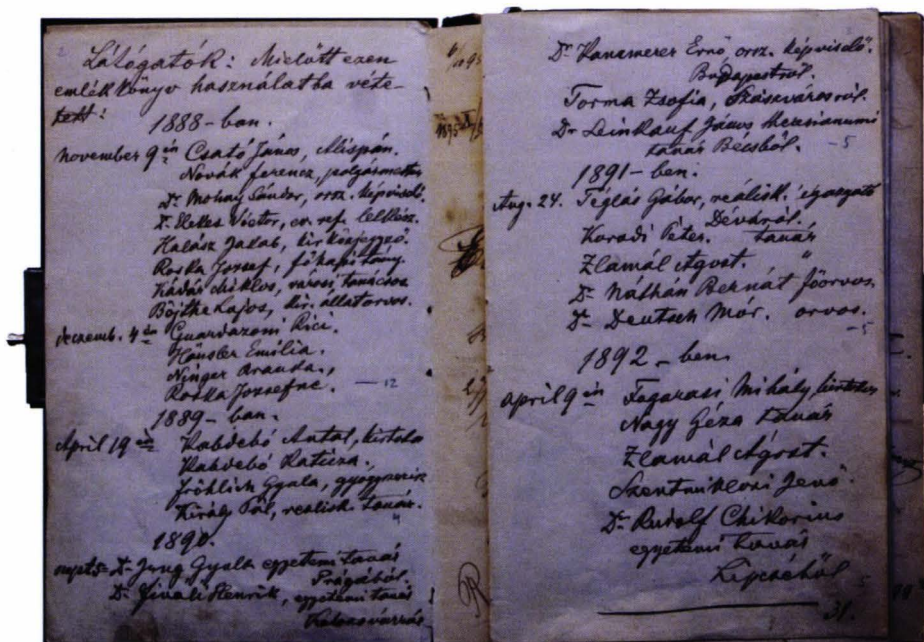
- 24 august Gábor Téglás, directorul școlii din Deva; Péter Korodi, profesor; Ágost Zlamál; Dr. Bernát Náthán, medic șef; Dr. Mór Deutsch, medic șef.



În 1892

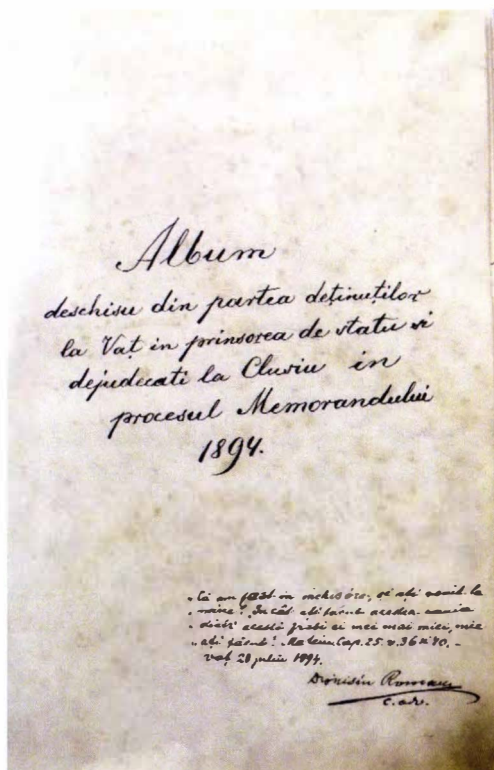
- 24 august Mihály Fogarasi, proprietar; Géza Nagy, profesor; Ágost Zlamál; Jenő Sztetniklosi; Dr. Rudolf Chikorius, profesor universitar, Leipzig; János Csató, consilier regal, membru de onoare și președinte al Societății de Istorie, Arheologie și Științele Naturale a Comitatului Alba de Jos; Dr. Todor József, canonic, parlamentar, vicepreședinte Societății de Istorie, Arheologie și Științele Naturale a Comitatului Alba de Jos.

Dintre vizitatorii muzeului albaulian amintiți, se remarcă, printre alții, Julius Jung (1851-1910), istoric și epigrafist, profesor la Univ. din Innsbruck, apoi la Univ. germană din Praga; în august-sept. 1890 acesta a întreprins o vizită de studii în Transilvania, ocazie cu care, la 5 sept. a vizitat și muzeul din Alba Iulia, însoțit de arheologii transilvăneni Finaly Henrik, profesor universitar la Cluj, și Torma Zsófia din Orăștie. J. Jung a întreținut apoi o corespondență bogată cu A. Cserni și a contribuit la diseminarea rezultatelor cercetărilor lui Cserni în mediul științific european. O a doua sa vizită la Alba Iulia va avea loc în 12 sept. 1892.





**Album deschis din  
partea deținuților la Vaț  
în prinoarea de statu  
și dejudecați la Clusiu în  
procesul Memorandului,  
1894**



Inițiat de avocatul albaiulian Rubin Patiția, membru al conducerii P.N.R, condamnat în urma procesului de la Cluj la 2 ani și jumătate închisoare, albumul este un caiet mare, cartonat, structurat pe capitole, inițiat cu intenția de consemnare pentru posteritate a dovezilor de solidaritate arătate de românime românilor închiși la Vaț. Alături de Patiția, în acest demers s-a aflat și Dionisie Roman, condamnat și el timp de 8 luni pentru participarea la răspândirea *Memorand*-ului.

Moto-ul albumului este un verset din Sfânta Scriptură: *Că am fost în închisoare și ați venit la mine. Încât ați făcut acestea unuia dintr-acești frați ai mei mai mici, mie ați făcut.* (Matei, cap. 25, verset 36 și 40).

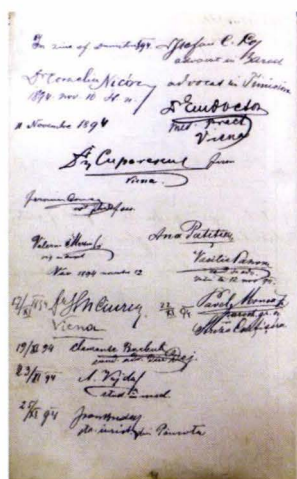
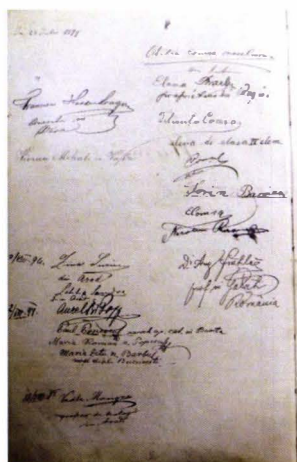
Primele 20 de pagini conțin semnăturile și însemnările celor care i-au vizitat pe memorandiștii români condamnați pe nedrept și deținuți în închisoarea de la Vaț în perioada iulie 1894 – aprilie 1895, printre semnatarii aflându-se: avocatul Francisc Hossu Longin din Deva (ginerelul lui Gheorghe Pop de Băsești), Vasile Mangra și Romul Ciorogariu din Arad, Alexandru și Ana Filip din Abrud, Ana Patiția Rațiu (soția lui Rubin Patiția) și fiul, Patiția junior, student în drept la Budapesta, Vioriva Mihali, (soția lui Teodor Mihali), Elena Barbu (soția condamnatului Patriciu Barbu) din Reghin, Maria Roman, (soția lui Dionisie Roman), Ioan Russu Șirianu, ziarist (cu adaosul *Sus inimile!*), dr. Aurel Mureșanu din Brașov (cu adaosul *Per aspera ad astra!*), studenții Nicolae Mănoiu (jurist) din Bran, David George, (jurist) din Bucium, Valeriu Suci (student în filosofie) din Spini, și Dumitru Lupan (student filolog) din Brașov, Georg Mlinkovitz, comerciant din Hamburg,

slovacul Paul Mudron etc. Albumul cuprinde 240 de semnături din partea a 202 persoane. 27 de persoane au semnat de două sau de mai multe ori, la fiecare vizită pe care au făcut-o aici. Recordul, de 5 semnături, aparține lui Clemente Barbu din Dej.

Suntem în fața unui *Memoriu* care cuprinde amintirile și însemnările avocatului Patiția despre mișcarea memorandistă și epilogul ei. Între paginile 23-91 sunt prezentate în mod sintetic problemele luptei naționale românești din Transilvania după încheierea Pactului dualist austro-ungar din 1867 și elaborarea în 1892 a Memorand-ului. Urmează două pagini cu informații despre *Moartea președintelui dr. Ioan Rațiu*. Apar și *Notițe despre anul 1848* între paginile 94-120, de fapt amintiri despre cele văzute și trăite de Patiția în orașul natal Câmpeni. Despre un *Parastas în Alba Iulia la anul 1885*, *Faur 28* aflăm date la paginile 121-126. Patiția scrie câteva pagini (127-144) și *Despre trecutul orașului Alba Iulia*. Susținător al cauzei românești, la paginile 145-152 Patiția abordează problema modalităților de rezistență a românilor transilvăneni în perioada dualismului, pasivismul și activismul politic. Inedite și interesante sunt paginile 157-158 unde se găsesc mențiunile darurilor oferite de către români, românilor închiși la Vaț. La paginile 153-156 aflăm de la Patiția și *Povestea societății comerciale Concordia*.

Integrat în memorialistica timpului, *Albumul*, cu mențiuni între iulie 1894 și aprilie 1895, completează imaginea acelor vremuri, asupra spiritului de solidarizare a românilor cu elita lor luptătoare pentru cauza națională.

De-a lungul timpului, albumul a fost cercetat de profesorul Eugen Hulea și de profesorul Nicolae Josan care au folosit informația în studii de specialitate publicate în revista *Transilvania* din anul 1944 și în revista *Apulum* din 1994.





## ***Intrarea lui Mihai Viteazul în Brașov (4 Octombrie 1599)***

Un tablou, ulei pe pânză, de mari dimensiuni, datorat unei artiste necunoscute bibliografiei de specialitate, V. Wieniawa Bledowski, pictat la Rucăr, în 1900, stârnește cu prisosință curiozitatea cercetătorului. Lucrarea, aflată de prin 1975 în prima încăpere a *Bibliotecii documentare* a muzeului albaiulian, a atras atenția în momentul în care s-au căutat noi piese din inventarul instituției, prin intermediul cărora să se illustreze figura marelui voievod Mihai Viteazul, a cărui *Intrare*, în 1 noiembrie 1599 în Alba Iulia se marchează în fiecare an, prin activitățile patronate de Muzeul Național al Unirii. Din păcate, tot ceea ce este legat de realizarea lucrării, inclusiv de pregătirea profesională sau biografia artistei căreia

i se datorează sau modul concret în care lucrarea a ajuns în inventarul colecției de artă a muzeului din Alba Iulia nu ne este cunoscut, la ora actuală. Cunoaștem numai numele artistei, locul și data la care pictura a fost realizată, precum și faptul că ea a făcut parte din vechea colecție de artă a muzeului albaiulian, având în cadrul acesteia un număr de inventar mic (Nr. inv. 7), ceea ce ne determină să admitem că ea a putut ajunge în acest context chiar și înainte de anul morții primului custode și director al instituției amintite, Adalbert Cserni (1842-1916), sau chiar înaintea izbucnirii Primului Război Mondial, prin donația vreunui membru al *Societății de istorie, arheologie și științe naturale a comitatului Alba de Jos*, interesat în mod deosebit de reprezentările artistice ale lui Mihai Viteazul.

Compoziția, deși artificială și așezată într-un decor romantic, fantezist (cetatea redată nu este veridică, însă stemele din dreapta și stânga porții principale de acces, care ținau și ele de aceeași recuzită romantică, trimit cu exactitate la Cetatea Brașovului, sau Kronstadt, și la Transilvania, ca Principat),



este capabilă totuși să învie mulțumitor momentul evocat. În 1900, ea corespundea și mai bine gustului nu numai comun, ci și celui oarecum mai elevat, nu însă și nivelului de dezvoltare a picturii românești în ansamblul său, la acel moment de răscruce dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, când modernizări importante, de structură, modalitate de expresie, tehnică de lucru și mentalitate, se consumaseră și la noi, în ton cu progresul general al artei plastice europene.

Dintre cele aproximativ 30-33 personaje sau doar siluete (femei fiind doar trei), ale căror chipuri (de fiecare dată manierist rotunjite) par să semene oarecum între ele se remarcă cel al voievodului, care este cel mai insistent redat, ca de altfel și vestimentația sa, ceea ce focalizează atenția vizuală asupra sa. Voievodul călare, ovaționat de poporul român al Brașovului, din dreapta compoziției, este deosebit de interiorizat, nu răspunde ovațiilor, în nici un fel, intră în Cetate împovărat de gânduri, majestuos totuși prin ținuta sa impecabilă. Personajul principal, deși nu pare a comunica cu lumea din preajma sa, este coborât în mijlocul său, pus în comuniune intimă cu ea, fiind evidențiat din mulțime doar prin mijloacele picturale, de finisaj și valorare, nu printr-o poziționare compozițională mai deosebită (nu se recurge, de exemplu la o schemă constructivă piramidală). Precumpănesc (volumic) oștenii din stânga lucrării, vreo 17 personaje, prin intermediul cărora se dorește sublinierea forței militare pe care s-a bazat domnitorul, în întreprinderea sa de cucerire a Transilvaniei, putere mult crescută, în acel moment al intrării oștenilor români în Brașov, prin alăturarea secuilor. Lui Mihai i se închină, deja de la Brașov,

stindardele cu stema Transilvaniei, ceea ce constituie o aluzie evidentă la biruința sa ulterioară de la Șelimbăr (28 octombrie 1599) și la *Intrarea* sa triumfală, mai apoi, în Alba Iulia (1 noiembrie 1599), scena de la Brașov nefiind decât o repetiție a celei din urmă. Or, aceste sugestii făcute printr-un tablou din 1900 au o foarte mare valoare istorică și vorbesc despre importanța și semnificațiile gesturilor lui Mihai, așa cum erau ele percepute de mentalitatea românească a vremii, a cărei mesageră artista se face.

Tabloul este luminos, tonurile sunt vii, trecutul fiind realmente reînviat cu aceste modalități cromatice și transferat undeva într-un tărâm al apoteozei, ceea ce contrastează, oarecum, cu fanteziile romantice, utilizate la redarea cetății și care ar fi trebuit să fie tenebroase, istoria fiind percepută într-o diafană și strălucitoare lumină a gloriei perpetue. Valoarea istorică deosebită ne determină să conferim deficiențelor sale artistice (tributare atât unui alt sistem de valori plastice decât cele ale noastre contemporane, cât și capacităților de redare artistică mai modeste ale autoarei) mai mult statutul unor acceptabile licențe, fără a le considera greșeli propriu-zise de compunere și redare picturală, adică fără a mai face reproșuri artistice reprezentării, pentru că, în ansamblu, impresia pe care ne-o lasă este memorabilă și tonică, plină de lumină și culoare vie, evocatoare.

## BIBLIOGRAFIE

Gheorghe Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1931.  
Andrei Pippidi, *Mihai Viteazul în arta epocii sale/ Michael der Tapfere in der Kunst seiner Zeit*, Cluj-Napoca, 1987.





## László Pataky, *Capitularea cetății Munkács*

**Pataky László (1857-1912)**, pictor transilvănean de referință al vremii sale, s-a născut la Zlatna, unde și-a început și educația. Cu începere, probabil, prin 1867, a urmat cursurile Gimnaziului Reformat de la Aiud. După această dată a început instrucția sa superioară în domeniul artistic, al picturii îndeosebi, prin studii efectuate la Budapesta (unde a început studiul desenului) și mai apoi la Academii de Artă din München (unde se afla în 1880) și Paris (1882). A fost unul dintre colaboratorii cei mai talentați al marelui pictor Munkácsy Mihály (1868-1900), în atelierul căruia de la Paris s-a perfecționat, în preajma mai tânărului maestru. Se admite că ar fi participat la realizarea grandioasei picturi *Descălecarea (Honfoglalás, 1893)*, a lui

Munkácsy, adevărată capodoperă a picturii istorice europene, de mari dimensiuni și de o puternică forță evocatoare. De la Munkácsy a deprins ancorarea în „realism”, a reprezentărilor picturale, dar acest așa-zis realism era impregnat și de puternice tente romantice. Astfel, putem vorbi, în cazul lui Pataky László, care și-a păstrat întotdeauna individualitatea, inclusiv prin raportare la Munkácsy, mai degrabă de un romantism, destul de energic profilat, ancorat în tradiționalism, dar și cu accente realiste.

Din 1894 s-a stabilit la Vințu de Jos, unde a avut un atelier propriu și unde a realizat o serie însemnată de lucrări, apreciate încă, pentru valoarea lor artistică, și, din acest motiv, incluse în diferite colecții muzeale sau particulare, din întreaga lume.

O veritabilă capodoperă a artistului transilvan este, în mod cert, lucrarea de mari dimensiuni, a acestuia intitulată, (traducere literală din limba maghiară) *Zsrynyi Ilona capitulează (predă) cetatea Munkács-ului*, iar

În mediile românești cunoscută sub numele *Capitularea cetății Munkács*, subiectul articolului de față. Episodul reprezintă un eveniment important în istoria maghiară, un simbol al luptei pentru libertate și un moment dureros, în egală măsură. Înainte de a deveni eroină, Zsrinyi Ilona a fost o nobilă de origine croată, soția lui Francisc Rákóczi I, decedat la scurtă vreme după nașterea celui de-al treilea copil (1676), Francisc al II-lea. A moștenit averea acestuia, cu castelele din nord-vestul Ungariei, inclusiv Muncaci. A devenit apoi soția lui Imre Thököly, lider al curuților anti-habsburgi. După asediul nereușit asupra Vienei din 1683, armatele habsburgice au cucerit toate castelele apărute de Thököly. La sfârșitul lui 1685, singurul rămas necucerit era Castelul Palanok din Muncaci. În fața asediului armatelor conduse de faimosul general Antonio Caraffa, Zsrinyi Ilona a rezistat cu oamenii săi timp de 3 ani. În final, capitularea a avut loc la 18 ianuarie 1688, cu condiția ca apărătorii castelului să primească amnistia de la împărat, iar Illonei să îi rămână posesiunile moștenite de la Rákóczi. Însă pe drumul spre Viena, copiii i-au fost luați. Francisc a fost trimis la o școală de ieziți, iar Illona a locuit până la 1691 la un convent, iar mai apoi în exil, în Imperiul Otoman.

Expusă înainte de Primul Război Mondial, în clădirea fostei Prefecturi a Comitatului Alba de Jos, din Aiud (pentru ornamentarea căreia a și fost concepută), pictura lui Pataki a ajuns, după 1918, prin grija *Astrei*, în colecția muzeului din Alba Iulia (fiind un exponat important al expoziției sale de bază în perioada interbelică, foarte apreciat și iubit de public, când muzeul orașului a funcționat în aripa nordică a Catedralei Încoronării, din Cetate).

Valoarea artistică a compoziției este

deosebită (putem spune chiar excepțională, prin raportare la pictura transilvană a vremii, chiar și la cea europeană), atât prin plasticitatea distinctivă a realizării sale, în maniera lui Pataky, cât și prin simbolismul și dramatismul momentului istoric întruchipat vizual atât de veridic, de credibil. În ansamblul compoziției, portretistica (trăirea personajelor) este remarcabilă și artistul s-a documentat îndeustul asupra chipurilor reale, din vechime, ale celor reprezentați (care au avut și reprezentări de epocă; mai ales chipul extrem de sugestiv și *cheie*, sub aspectul compozițional și al mesajului ultim al lucrării, al **copilului, viitorul principe Francisc Rakoczi al II-lea**, are la bază o certă documentație istorică), dar, pe lângă conformarea cu documentele de epocă, artistul a recurs și la ingenioasa metodă a portretizării, realisto-romantice, a unor figuri reale, din Vințul vremii sale. Și, se pare că, extrem de sugestivul portret al **Illonei Zsrinyi**, a fost realizat mai mult după chipul unei foarte iubite de artist persoane feminine, o localnică (diferită, se pare de soția sa), ceea ce conferă implicații istorice speciale reprezentării, inclusiv conotații romantic-setimentale, suprapuse mesajului istoric primordial al impresionantei picturi.

Pataky László a murit, prea devreme, cu destule regrete și nostalgii în suflet, putem crede, ca un veritabil ultim mare pictor romantic-realist transilvan, în 5 martie 1912, la Vințul de Jos, iar piatra sa de mormânt se păstrează în curtea actuală a *Parohiei Reformate* de acolo.

## BIBLIOGRAFIE

- Révai Nagy Lexikona. Vol. XV (Ottó-Racine)*, Budapesta, 1922, p. 241.  
Cristian Florin Bota, *Odinioară în Vințul de Jos*, Alba Iulia, Editura Altip, 2015, p. 147.

## Bătălia de la Custozza, de Fritz Neumann

Tabloul „Bătălia de la Custozza” este o compoziție cu temă istorică. Realizat în ulei pe pânză, tabloul are dimensiunile de 80x40 cm. Este realizat în anul 1906 și semnat de Fritz Neumann (semnătura acestuia se găsește jos, în partea stângă), în atelierul D.J. Deutsch din Viena. Lucrarea se află într-o stare bună de conservare.



Tabloul a fost, în primele decenii ale secolului al XX-lea, în posesia Regimentului 50 Infanterie din Alba Iulia (implicat direct în bătălia evocată), fiind apoi moștenit de Regimentul Românesc 91 Infanterie Regele Ferdinand și trecând ulterior în colecțiile Muzeului Unirii. Imaginea reprezintă atacul dat tocmai de Regimentul 50 Infanterie în cadrul bătăliei.

Bătălia de la Custozza, din 24 iunie 1866, a avut loc în cadrul Războiului pentru Unificarea Italiei. Italia a încercat să profite atunci de angajarea Austriei și în război cu Prusia, încheind o alianță cu Prusia și atacând simultan Austria. Trupele austriece erau în număr de 75.000, aflate sub comanda arhiducelui Albrecht, dar italienii au mobilizat o armată de două ori și jumătate mai mare. Având ca scop controlul asupra Veneției,



lupta de la Custozza (aflată între Verona și Mantua) a fost câștigată de austrieci în fața unor armate italiene superioare numeric, datorită atacului surprinzător asupra acestora. Nu a fost însă o bătălie decisivă, întrucât, două săptămâni mai târziu, Austria s-a văzut nevoită să capituleze.

Tot în anul 1906 a fost dezvelit la Alba Iulia și Monumentul Custozza, aflat în actuala Piață a Cetății. Se împlineau atunci 40 de ani de la episodul Custozza, la care participase și Regimentul 50 Infanterie de la Alba Iulia, ceea ce a făcut ca monumentul amintit să fie ridicat prin grija ofițerilor din acest regiment, în memoria celor căzuți în bătălia italiană, mai exact la asaltul de la Oliosi și Monte Vento. Au căzut, așa cum o arată numele inscripționate pe cele patru fețe ale monumentului, 10 ofițeri și 123 de soldați, dintre care 86 au murit mai târziu din cauza rănilor primite. Numele celor căzuți expun și câte ceva din modul în care era structurată armata imperiului: ofițerii sunt în majoritate de origine germană, deși între ei se regăsește și un român, locotenentul major Gheorghe Pop (Georg Popp); soldații căzuți, în schimb, sunt în majoritate români (mai precis, 29 din cei 36 soldați trecuți nominal sunt români). Dintre cele patru inscripții, trei conțin nume de eroi căzuți, iar o a patra îndeamnă la *Seyd treu und standhaft gleich euern vatern* („Fiți devotați și statornici ca părinții voștri”). Informația pe care o prezintă monumentul este una specifică începutului de secol XX. Transformarea în eroi, ca și

simpla menționare a sacrificiului unor soldați de rând, este un demers modern, de reconsiderare a contribuției celor mulți la mersul istoriei.

Revenind la tabloul lui Fritz Neumann, trebuie menționat că o particularitate deosebită constă în faptul că figurile ofițerilor răniți și căzuți ar fi fost realizate după fotografii rămase de la aceștia. De asemenea, terenul a fost pictat după natură, la locul real al bătăliei. Scena este una realistă, exprimând multă tensiune, multă încrâncenare, într-un vacarm generat de oameni, cai și de focul puștilor.

Cât despre Fritz Neumann, acesta a fost un pictor vienez de renume, activ în primele decenii ale secolului al XX-lea și specializat pe compoziții cu temă istorică. A lucrat, în general, în ulei pe pânză tablouri de dimensiuni apreciabile. Temele sale predilecte au fost scenele de bătălie, în general cu personaje numeroase, cu șarje impetuoase de cavalerie ori convoaie aflate în marș, dar și ambuscade cu un număr mai mic de soldați. Oricum, uniforma militară este omniprezentă în tablourile sale, la fel și caii. Compozițiile sale exprimă dinamism, există multă mișcare de trupe, freamăt, par a spune o poveste, a descrie desfășurarea câte unui moment istoric, cu o atenție deosebită pentru detalii. Maniera de exprimare este una realistă, prin conținuturile sale, impregnată însă de metoda impresioniștilor.

---

## BIBLIOGRAFIE

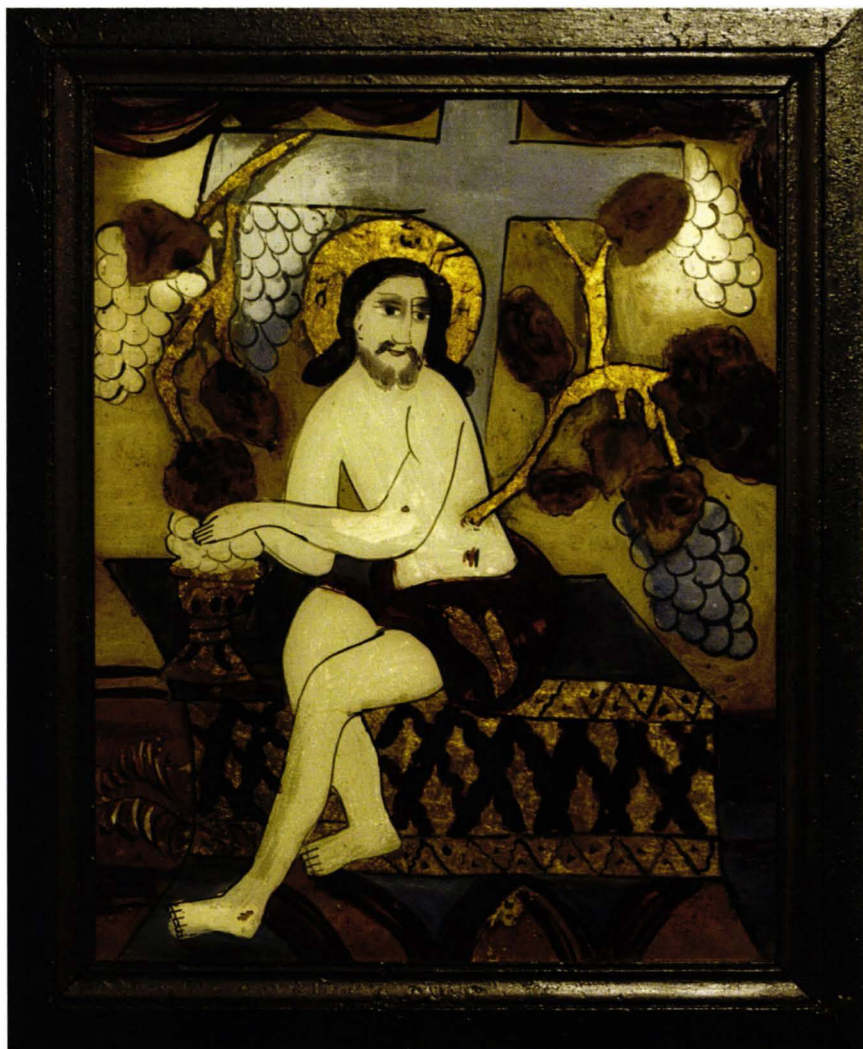
N. Igna, „Monumentul Custozza din Alba Iulia”, în *Apulum*, II, 1943-1945, p. 402-405.



83

Ana Dumitran

## Iisus – viața vieții



Maria Prodan (atribuire), începutul sec. XX  
tempera pe sticlă, 51 x 42 cm  
Alba Iulia, jud. Alba

Între mijlocul secolului al XIX-lea și sfârșitul primului război mondial, în cartierul albaiulian Maieri, au pictat icoane pe sticlă dascălul Petru Prodan (1824-1886) și soția sa Maria Furnica (1824 - 1916), ajutată în ultimele decenii de viață de către fiica ei, Victoria. Venind din Suatu, de lângă Cluj, iar soția sa din Brașov, Petru și Maria Prodan, vor practica un stil propriu, inspirat de școlile de pictură din Sudul Transilvaniei.

Cu un desen mai puțin atent la detalii anatomice, compensând însă prin imaginație coloritul pastelat, în combinații ce trădează un real talent artistic, icoanele măierene se evidențiază prin formatul mare și tematica diversă, numărul impresionant de exemplare păstrate, sugerând că s-au bucurat de un succes remarcabil.

Una dintre cele mai spectaculoase realizări ale centrului, această icoană este destul de rară. Șablonul este mereu același: storcând cu mâinile struguri într-un potir, Iisus stă pe mormântul decorat ca o ladă de zestre, cu trupul sprijinit de crucea Răstignirii, ușor aplecat spre stânga, cu privirea aplecată în dreapta, spre coasta împunsă de sulită, din care crește o viță ce se arcuiește pe după cruce, purtând povara unor ciorchini uriași.

---

## BIBLIOGRAFIE

- Ioana Rustoiu, Ana Dumitran, *Iconarii din Maierii Bălgradului*, Editura Altip, Alba Iulia, 2007, p. 62.  
 Ana Dumitran, *Colecția de icoane a Muzeului Național al Unirii, Alba Iulia*, vol. I, *Maierii Bălgradului*, Editura Altip, Alba Iulia, 2011 p. 126.  
*Museikon: timp - credință - moștenire*, București, 2017, p. 51.

# Colecția de ilustrate ale orașului Alba Iulia

În colecțiile Muzeului Național al Unirii au intrat, de-a lungul timpului, vederi și cărți poștale ilustrate reprezentând orașul Alba Iulia și monumentele sale. Cele mai multe dintre acestea au dimensiunea de 14x9 cm; o parte sunt produse la Alba Iulia, altele la Viena, Budapesta etc. Și în ansamblul lor și individual, ilustratele pot servi unei bune documentări asupra evoluției urbanistice și edilitare a orașului, în special în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea. De menționat, de asemenea, că achiziționarea ilustratelor cu acest conținut a constituit, în ultimii ani, o prioritate pentru muzeul albaulian.







## BIBLIOGRAFIE

Gh. Fleșer, Alba Iulia. *Orașul și monumentele sale în imagini de epocă*, Alba Iulia, Ed. Altip, 2009.  
 Ionela Simona Mircea, Alba Iulia. *Imagini în mozaic (1850-1940). Carte poștală ilustrată. Colecția Remus Baci*, Alba Iulia, Ed. Altip, 2015.





aici sutele de kilograme de alimente zilnice pentru oameni și tonele de nutrețuri pentru animale.

Anunțurile din *Közművelődés* prezintă un chip al lui Buffalo Bill aproape de prezent. În aceleași ilustrații, apar trei cowboy ce călăresc cu dibăcie cai sălbatici și cu explicația „Bucking Mustangs”. Reprezentația, ce păstrează denumirea originală de „Buffalo Bill's Wild West”, a avut loc în 12 iulie 1906, între spectacolul de la Arad (10-11 iulie) și Sibiu (13 iulie).

Un singur bilet dădea dreptul la vizionarea tuturor atracțiilor spectacolului. Prețurile билетelor au fost însă diferite în funcție de sectorul destinat, de la 2 la 8 coroane, iar copiii sub 10 ani au beneficiat de preț redus la jumătate. Două reprezentații au avut loc, prima de la ora două după-amiaza, următoarea de la opt seara, arena mare fiind „iluminată de sistemul electric” propriu, fără a exista alte diferențe între cele două sesiuni. Cu siguranță însă reprezentația de seară a impresionat mai mult, dată fiind iluminarea artificială nu des întâlnită la vremea respectivă pentru un show de asemenea amploare.

La Alba Iulia, reprezentația a avut loc, probabil (locul de desfășurare e numit „gyakorlótér”, mai greu de identificat), pe terenul de manevră al armatei, în zona Platoului Romanilor, spațiul în care aveau să se adune și participanții la Marea Unire de la 1 decembrie 1918.

## BIBLIOGRAFIE

- Elena Andreea Boia, „Indianul, yankeul, sclavul – reprezentări metonimice ale Americii în imaginarul românilor ardeleni”, în *De la fictiv la real. Imaginea, imaginarul, imagologia*, coord. Andi Mihalache, Silvia-Marin Barutcieff, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2010, p. 319-357.
- Charles Eldridge Griffin, *Four years in Europe with Buffalo Bill*, edited and with an introduction by Chris Dixon (ed. originală 1908), The board of regents of the University of Nebraska, 2010.
- Adrian-Silvan Ionescu, „Buffalo Bill printre români”, în *Magazin Istoric*, XXXIII, nr. 8 (389), august 1999, p. 42-45; idem, „Turneul lui Buffalo Bill în România” în *Revista româno-americană*, nr. 2, decembrie 1999, p. 42-48.
- Victor Tudor Roșu, „Buffalo Bill la Alba Iulia”, în *Terra Sebus*, 3, 2011, p. 433-450.

Buffalo Bill însuși a fost cel mai important actor al reprezentației, după cum garantase albaiulienilor încă de dinainte de 12 iulie. Albaiulienii au văzut așadar „ce s-a văzut și la Paris”, adică spectacolul „fără scurtări”. Numerele prezentate au fost tragerile lui Johnny Baker, un îndemânat pistolar instruit încă de mic de Buffalo Bill pe această direcție, alte trageri rapide, vânătoria de bizoni, reprezentații cu *bronchos* (cai sălbatici), călăriți sau prinși cu lasso-ul, cu cowboys, cowgirls și văcari mexicani, veterani de cavalerie, cu imagini cheie ale Vestului, precum Pony Express-ul, reconstituirea atacului diligenței, scene ale Războiului Civil din SUA și o reproducere a sistemului de apărare al căruțelor în cerc pe care îl practicau pionierii Lumii Noi în lungile lor marșuri. Cel mai însemnat aport de exotism l-au adus totuși pieile roșii, cu 100 de călăreți ce au întruchipat războinici mai mult sau mai puțini celebri și au prezentat apoi obiceiuri și dansuri ale triburilor Sioux, Ogalala, Brule, Uncappappa, Cheyenne.

Poate cel mai important act al spectacolului l-a constituit reproducerea faimoasei bătălii de la Little Big Horn, din 25 iunie 1876, „drama militară” pusă în scenă cu sute de indieni și militari. Punctul final l-a reprezentat bătălia corp la corp dintre Buffalo Bill, ce se interpreta pe el însuși, și căpetenia cheyenne Mână Galbenă, un faimos episod al biografiei colonelului.

## Diplomă de erou al Bătăliei de la Mărășești

Diploma a fost donată Muzeului Național al Unirii în anul 1978. Aceasta fusese acordată post-mortem, în 1919, pentru ardeleanul Simion Dragoman, căzut în Bătălia de la Mărășești.

Episodul Mărășești este considerat cea mai importantă operațiune militară în care a fost implicată România în anii Primului Război Mondial. Derulată începând cu 6 august 1917 și întinsă pe 28 de zile, a avut scopul de a menține linia frontului în fața ofensivei

germane, înregistrând și numeroase contraatacuri din partea românilor. De partea românilor pierderile au fost uriașe, cu aproximativ 15.000 de morți și dispăruți și peste 12.000 de răniți. În Bătălia de la Mărășești s-au remarcat personalități precum generalul Eremia Grigorescu, au căzut eroi precum Ecaterina Teodoroiu și a devenit celebră deviza „Pe aici nu se trece”. Bătălia a fost câștigată de români, însă campania din vara anului 1917, constând în marile încleștări de la Mărăști, Mărășești și Oituz nu s-a dovedit a fi una cu efecte benefice pentru România, în ciuda victoriilor și al moralului ridicat al trupelor.

Simion Dragoman a fost voluntar transilvănean în armata română, cu gradul de caporal la momentul Bătăliei de la Mărășești. Era originar din părțile Sibiului, din satul Țichindeal. S-a căsătorit cu Ana





Burja, din satul Nucet (născută în 1885 și decedată în 1972). Simion Dragoman s-a stabilit cu familia în satul Hosman, pe Valea Hârtibaciului (jud. Sibiu), având cinci copii - trei băieți și două fete: Ioan, Simion, Nicolae, Paraschiva și Maria. A fost și un priceput cojocar, fiind apreciat îndeosebi pentru motivele naționale pe care le aplica pe pieptarele realizate pentru tineri. În jurul anului 1900 a emigrat în America, la fel cum au făcut numeroși ardeleni în această perioadă. Împreună cu alți emigranți originari din Hosman, Simion Dragoman a contribuit cu sume însemnate de bani la cumpărarea unui clopot, în anul 1902, precum și la achiziționarea unor icoane pentru biserica din satul Hosman. După un timp, Simion Dragoman se întorcea în Transilvania. Nutrind puternice sentimente patriotice configurate după idealul României Mari, acesta a trecut clandestin munții după începerea Primului Război Mondial. Imediat, s-a înrolat voluntar în armata română și a fost înscris în Regimentul 23 Infanterie – Călărași. În anii conflagrației mondiale, efectivele armatei române au fost continuu sporite cu voluntari transilvăneni, o parte dintre aceștia provenind dintre cei care, la fel ca Simion Dragoman, au ales să ignore asprele consecințe pe care le-ar fi suportat din partea autorităților maghiare, dacă ar fi fost prinși, și au trecut munții, iar o altă parte provenind din rândurile foștilor prizonieri din Rusia. Numărul total al ardelenilor înrolați astfel în armata română este estimat la 100.000, un efectiv deloc neglijabil în economia operațiunilor militare în care a fost implicată România.

Căzut în Bătălia de la Mărășești, Simion Dragoman a lăsat în urmă o văduvă (în vârstă de 32 de ani) cu cinci copii. Diploma prezintă, în cadranul central, un desen

cu elemente alegorice, un asediu al unor soldați români, dintre care unii sunt sumar echipați, în registrul superior aflându-se, de asemenea în poziție de atac, domnitorul Mihai Viteazul alături de câțiva oșteni, care parcă veghează și apreciază curajul soldaților de la 1917. În partea dreaptă a scenei, un soldat tocmai străpuns de un glonte primește sărutul unui înger, ce apare ca o prezență diafană în cadru. În registrul inferior se află două medalioane cu chipurile lui Mihai Viteazul, respectiv regele Ferdinand, iar apoi textul: „În amintirea eroului caporal Dragoman Simion/ căzut în lupta de la Mărășești în timpul răs-/boiului pentru întregirea neamului Românesc./ Patria Recunoscătoare”.



#### BIBLIOGRAFIE

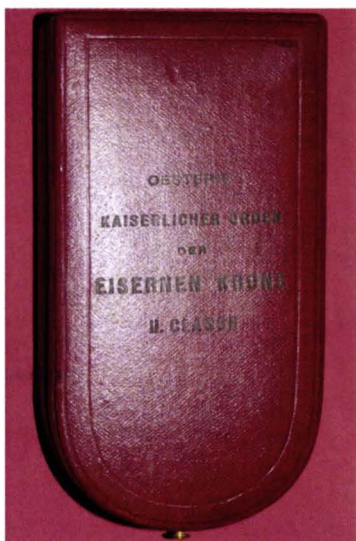
Ioan Dragoman, „Un erou transilvănean în marea epopee a Mărășeștilor”, în *Telegraful român*, nr. 29-30 și 31-32, 1988.



## Coroana de Fier



*Ordinul Coroana de Fier  
(cavaler, clasa a II-a)*



*Cutia Ordinului  
Coroana de Fier*

Ordinul *Coroana de Fier* a fost una dintre cele patru distincții importante ale Imperiului Habsburgic, instituită în 1815 de împăratul Francisc I și menținută până la sfârșitul anului 1918 și destrămarea monarhiei.

Decorația aflată în patrimoniul Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia face parte din colecția Dănilă Papp. Născut în 1868, în comuna Aciuva (jud. Zarand), absolvent al Academiei Militare din Viena, Dănilă Papp se afla la începutul Primului Răzbi Mondial în Trento, cu gradul de maior. Trimis în Galiția, pentru a conduce lucrările de fortificații de acolo, consolidează și apoi, în lipsa unui general de divizie, reușește cu succes să apere capul de pod de la Sieniawa. A fost decorat cu *Coroana de Fier*, avansat la gradul de locotenent-colonel și numit șef al Statului Major al Diviziei a 54-a, pentru ca apoi să fie trimis la Școala de infanterie formată în Bucovina. Din ianuarie 1915, Dănilă Papp a primit comanda grupului maiorului Fischer (compus din 7 batalioane) aflat în Bucovina.

Însoțit de această decorație îl regăsim pe Dănilă Papp în câteva instantanee aflate, de asemenea, în colecția muzeului albaiulian, dar și pe coperta unei reviste apărută în 16 mai 1915 care amintea faptele de vitejie ale locotenent-colonelului Dănilă Papp, apărătorul Bucovinei și comandantul unei brigăzi de elită ce îi purta numele, Brigada Papp. Brevetul ordinului acordat de împărat ofițerului român nu a ajuns în inventarul muzeului.

Decorația este formată dintr-o coroană de fier (lombardă) deasupra căreia era postat vulturul bicefal austriac cu spadă și glob cruciger. Pe pieptul vulturului apare un scut în formă de inimă, colorat în albastru închis, pe care e gravat un F (Francisc I); deasupra vulturului, coroana imperială de aur.

Ordinul s-a acordat doar în rang de cavaler. Cel mai înalt rang (în prima clasă) se purta prins de lentă, alături de o cruce așezată pe piept, în partea stângă, clasa a II-a se purta în jurul gâtului, iar clasa a III-a, pe piept. Ca decorație de război a fost introdusă la toate clasele, completându-se decorul acesteia cu frunzele de laur, iar pe panglica galbenă cu tiv albastru, cu două spade încrucișate. Deviza decorației era: **Avita et aucta** (Moștenit și înmulțit).

#### Cutia Ordinului - Coroana de Fier

Pe reversul decorației era inscripționat anul 1815. În cazul piesei din colecția Dănilă Papp, de pe revers lipsește scutul unde ar fi trebuit gravat anul introducerii ordinului. Pe flamurile de sub coroana imperială apare inscripționat numele bijutierului: **A. E. Köchert** și locul în care a fost realizată decorația: Viena. Cutia în care se păstra decorația a fost realizată tot în Viena, în atelierul lui J. B. Bergmann.



*Locotenent-colonelul Dănilă Papp, protagonistul primei coperte a revistei **Erdekes Ujság** (mai 1916)*



*Reversul Ordinului  
**Coroana de Fier**,  
cu numele bijutierului A.E. Köchert*



*Dănilă Papp în Bucovina*

#### BIBLIOGRAFIE

Ioana Rustoiu, Smaranda Cutean, Marius Cristea, *Excelență sub două flamuri: Dănilă Papp (1868-1950)*, Alba Iulia, Editura Altip 2015.

## Carte poștală de propagandă din timpul Primului Război Mondial, idealizând soldatul Regimentului 50 Infanterie din Alba Iulia



Primul Război Mondial a însemnat, pe lângă perfecționarea continuă a armamentului, și dezvoltarea mijloacelor de propagandă. Presa scrisă a renunțat la rubricile obișnuite pentru a prelua și comenta comunicatele referitoare la război, încurajându-și propriile armate; de asemenea, s-au imprimat și răspândit manifeste și, în aceeași măsură, s-au tipărit cărți poștale ilustrate care glorificau acțiunile militare ale armatelor aliate ori speculau în termeni critici - și zeflemitori - cu texte și desene de impact, nereușitele și acțiunile armatelor inamice.

Asemenea cărți poștale erau la îndemână, se vindeau la tutungerii, în librării, prezența lor fiind surprinsă în jurnalul de front al caporalului Dumitru Ciumbrudean (înrolat în armata austro-ungară, în Regimentul 50 Infanterie) atunci când ajunge pe frontul italian, în orașul Arsiero (iunie 1916):

*„Mă opresc în fața unei dughene care are aparența să fi fost debit de tutun în legătură cu o librărie: în ea, la fel, certuri pentru câteva duzine de ilustrate italiene. Intru înăuntru, de jos ridic cărți poștale cu caricaturi politice, reprezentând pe kaiserul Wilhelm și pe Franz Iosef”.*

În patrimoniul Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia au ajuns astfel de cărți poștale de propagandă imprimate o parte în Italia (cărți poștale care idealizau vitejia armatele italiene sau criticau intențiile războinice și expansioniste ale Împăratului Wilhelm al II-lea, însoțite de texte extrem de sugestive), altele tipărite în Germania și Austro-Ungaria (care idealizau victoriile armatelor germane și austro-ungare).

Din această serie face parte și o ilustrată reprezentând un infanterist al Regimentului





50 Infanterie din Alba Iulia intrată în colecție printr-o donație din anul 1952 (colecția de ilustrate și fotografii din timpul Primului Război Mondial Dumitru Ciumbrudean).

Cartea poștală tipărită pentru soldații armatei austro-ungare în care se aminteau faptele de arme ale Regimentului 50 Infanterie reprezintă un infanterist complet echipat, supradimensionat, cu pușca în mâini, cu dealurile și munții la picioarele sale; la același nivel inferior au fost imaginați inamicii, speriați, care se îndepărtează în fugă de viteazul soldat. Într-un oval (o posibilă aluzie la o mandorlă, podoabă a sfinților), dublu conturat, sunt menționate țările și localitățile în care regimentul a luptat și a obținut victorii importante: „MONTENEGRO; SERBIEN; ALBANIEN; DOBERDO; TIROL; ITALIEN; GALIZIEN; KARPTHEN; KIRLIBABA” în timpul campaniilor din anii 1914-1915, 1916-1917; la partea inferioară, cu litere roșii a fost consemnat autorul cărții poștale: *Imre Gabor*.

O astfel de ilustrație reprezenta, desigur, o recunoaștere a meritelor Regimentului și un exemplu pozitiv, de urmat, atât pentru ofițerii și soldații armatei imperiale, dar și pentru cei de acasă, care primeau pe aceste cărți poștale informații despre cei dragi, pe verso-ul lor, cei aflați departe scriindu-le câteva rânduri despre viața de front.

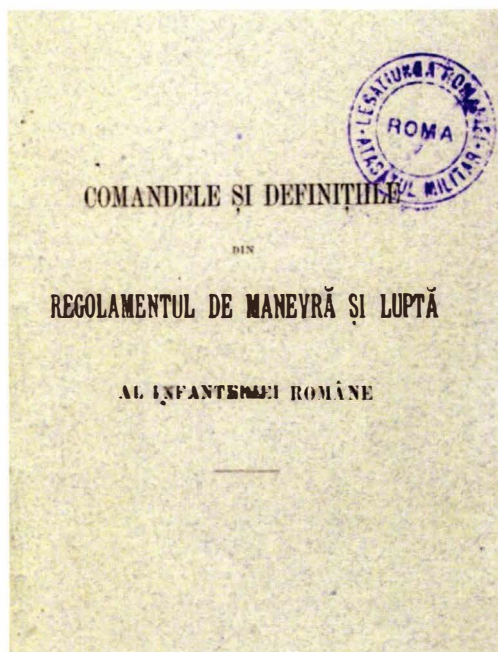
Unele, cum este și cazul ilustratei de față, au fost personalizate prin marcarea la partea inferioară a unui text care individualiza și mai mult apartenența la regiment: “K.U.K. Infanterie bataillon No IV/50”.

## BIBLIOGRAFIE

Dumitru Ciumbrudean, *Jurnal de front 1914-1918 al caporalului Dumitru Ciumbrudean*, București, Editura Politică, 1969, p. 212-213.  
*Legiunea Română din Italia* (editori Ioana Rustoiu, Smaranda Cutean, Marius Cristea, Tudor Roșu), Alba Iulia, Editura Altip, 2016, p. 40-41.



## ***Comenzile și definițiile din Regulamentul de manevră și luptă al Infanteriei Române***



În condițiile în care tot mai mulți militari români din armata austro-ungară au trecut de partea armatelor Antantei, cu precădere după 1917, unii dezertând și ajungând de partea celor care până la acel moment le fuseseră inamici, alții căzând prizonieri pentru o anumită perioadă, apoi eliberați, s-au format noi unități combative sau „legiuni românești”. Una dintre aceste legiuni a fost cea din Italia, care s-a organizat cu totul excepțional către finalul războiului, în 1918, fiind gata să intre în luptă împotriva forțelor Puterilor Centrale. Finalul războiului a făcut ca acest moment să nu se mai producă. Oricum, aceste unități românești, aflate sub comandă românească, au resimțit nevoia unor noi regulamente militare, inclusiv a adaptării comenzilor în limba română.

Regulamentul de față a fost redactat de Petre Ugliș, în decembrie 1918, pentru ofițerii și subofițerii români care activau ca voluntari în Italia, organizați în așa-numita „Legiunea Română din Italia”. A fost tipărit la Roma, în tipografia Academiei Regale dei Lincei.

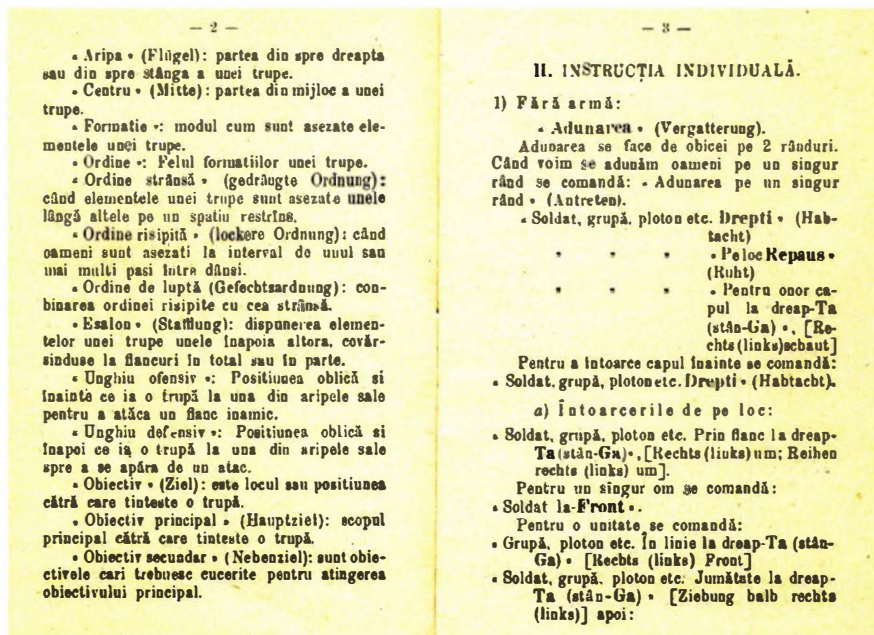
Manualul are 8 secțiuni: „Definiții”; „Instrucția individuală”, „Plutonul”, „Compania”, „Batalionul”, „Modul de prezentare”, „Scrima cu arma”, „Gimnastica”. Majoritatea comenzilor sunt prezentate bilingv, în limba română și în limba germană, pentru ca ofițerii, ce activaseră în armata austro-ungară, să le recunoască mai ușor. Prezentarea este detaliată, diferențiind între comanda prevestitoare și cea săvârșitoare și, de asemenea, fiind descris modul de executare al fiecărei comenzi.

Despre aceasta publicație, autorul ei își amintea: „În ziua de 21 decembrie la ordinul dlui colonel, subsemnatul am fost încredințat cu tipărirea *Regulamentului de manevră și luptă al Infanteriei române* cu comanda și definițiile traduse din limba germană pentru folosul ofițerilor și al subofițerilor care erau în aceasta și nu cunoșteau pe cele românești.”

„A fost terminat în 27 decembrie. N-am aflat în toate tipografiile Romei caracterele românești „ș” și „ț”, celelalte î, â și ă le-am aflat. Frații noștri italieni ne cunosc prea puțin. Cunosc multe popoare din lumea veche, de prin continente sălbatică, dar de noi, frații lor de gintă, nu. [...] În zilele

următoare am distribuit *Regulamentul*, pe la toate unitățile, fiecărui ofițer și subofițer câte un exemplar. În seara zilei de 29 decembrie m-am întors la Roma, iar a doua zi am plecat la Avezzano unde am distribuit regulamente.”

O serie de documente referitoare la activitatea voluntarilor ardeleni din Primul Război Mondial au fost strânse încă din anii 1937-1939. În preajma semicentenarului Unirii, a existat o amplă campanie derulată și prin muzeul din Alba Iulia, de a strânge documente legate de istoria anului 1918. Cu această ocazie, au fost donate muzeului și o serie de materiale legate de activitatea Legiunii din Italia.



## BIBLIOGRAFIE

Ioana Rustoiu, Tudor Roșu, Marius Cristea, Liviu Zgârciu, *Garda națională de la Alba Iulia*, Alba Iulia, Ed. Vertical, 2016.

*Legiunea română din Italia*, ed. Ioana Rustoiu et alii, Alba Iulia, Ed. Altip, 2016

Petre Ugliș de la Pecica, *Jurnal de război din anii 1914-1919*, Alba Iulia, Ed. Altip, 2015.

## Bancnotele Revoluției Ruse din colecția Elie Bufnea



Elie Bufnea la Vladivostok

**Elie Bufnea**, unul dintre patrioții ardeleni încă puțin cunoscut, ofițer înrolat în armata română, implicat în organizarea celui de al doilea corp al voluntarilor ardeleni dintre prizonierii din Rusia în timpul Primului Război Mondial, a revenit acasă însoțit de documente valoroase. Fotografii, jurnale de operațiuni militare, hărți originale din timpul campaniei din Siberia, o listă a membrilor Casei Voluntarilor formată din foștii camarazi care au luptat la mii de kilometri de România, au fost donate în anul 1968 Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia. Din acest patrimoniu de mărturii a ajuns la muzeul albaian și o inedită colecție de bancnote ale revoluției ruse.

Cele 28 de bancnote ne reamintesc prin diversitate o istorie zbuciumată a Rusiei Imperiale, dezmembrată politic în timpul conflictelor dintre cele două armate: cea a albilor, susținători ai țarului și Armata Roșie a bolșevicilor. Teritoriul ocupat de fiecare și vremelnica guvernare însemna emiterea unor serii noi de bani – în fond aceeași rublă rusească! Ultimele bancnote ale Imperiului Rus, banii orașului Odessa valabili de la izbucnirea revoluției (1917) până la

ocuparea Ucrainei de către roșii (3 ruble, 5 ruble, 10 ruble), banii atamanului Dutow, șeful cazacilor din Orenburg, bancnote de tranziție de la Kerensky la bolșevism (3 ruble, 20 ruble, 25 ruble, 100 ruble, 250 ruble), banii guvernatorului din Vladivostok comandați sub Kerensky în S.U.A. (50 copeici, 25 ruble, 100 ruble), banii amiralului Kolceak, fostul guvernator al Siberiei (5 ruble, 10 ruble, 50 ruble), banii atamanului Semenov, șeful armatei contrarevoluționare din Transbaicalia (500 ruble, 100 ruble), banii generalului Horwath, comandantul căii ferate din Manciuria (1 rublă, 10 ruble), bancnote chineze din Manciuria, banii bolșevici ai Republicii Federative Sovietice Ruse (2 ruble, 30 ruble, 50 ruble, 60 ruble, 1000 ruble) sunt exemplare inedite adunate cu grijă într-un caiet-clasor de 15 file, format 21,5x 17,5 cm.

Numărul mare de bancnote emise în doar doi ani reflectă starea de nesiguranță, instabilitatea politică prin care trecea imperiul intrat în degringoladă, destinul unei Rusii intrată în procesul de sovietizare. Situația a fost descrisă de Elie Bufnea în cele două volume cu titlul *Cruciați, bandiți, tirani*, publicate în perioada interbelică (reeditate în 2008 de Editura Marist):

*„În regiunea Vladivostokului [la 1918] funcționau patru guverne, care își disputau legitimitatea și întâietatea, iar în Transbaicalia domnea teroarea și jaful detașamentelor din Semenov. [...] Situația politică internă a Siberiei în vara anului 1919 se schimbese mult. Guvernul provizor ce se formase cu un an înainte la Samara pe Volga, dispăruse. Altele care au răsărit pe acolo, în diferite părți ale Siberiei, au avut aceeași soartă. La Omsk, capitala Siberiei contrarevoluționare, guvernase un directorat, dar în urma unei mișcări nocturne s-a transmis puterea lui Kolceak, instituit Guvernator suprem și dictator al tuturor rușilor. [...] atamanul Dutov e șeful cazacilor din Urali. După ocuparea regiunii Samarei de către bolșevici, căzăcimea, sub comanda lui Dutov, a înaintat repede spre*



Volga, amenințând orașul Buzuluk, situat la 60 km la răsărit de Kinel, pe linia ferată de la Orenburg. Dar bolșevicii au concentrat toate forțele lor aici, au respins pe cazaci și au ocupat Orenburgul, refăcând legătura cu Turkestanul. Dutov, hărțuit, s-a retras spre munți. Odată cu mișcarea trupelor de voluntari, Dutov și-a regrupat căzăcimea, a ocupat Orenburgul și ține sub călcâiul soțniilor sale întreaga regiune

dintre Orenburg și Uralsk. După aparențe el a organizat o republică căzăcească cu capitala la Orenburg, unde Banca Națională rusească emite hârtie monedă din ordinul atamanului, cunoscută aici în Kinel sub denumirea „banii atamanului Dutov” (Elie Bufnea, Cruciăț, bandiți tirani, vol. I, În Rusia sovietelor, Ed. Marist, Baia Mare, 2008, p. 30-34, 161, 176)



Hârtia-monedă Kerensky  
(20 ruble)



Bani de tranziție de la Kerensky la bolșevism  
(250 ruble)



Banii orașului Odessa (3 ruble)



Banii bolșevici ai Republicii Federative Sovietice Ruse  
(1000 ruble)



Banii sovietului din Ecaterinburg  
(25 ruble)



Banii guvernului din Vladivostok  
(comandați sub Kerensky în S.U.A.)  
(100 ruble)



## Biroul lui Aurel Lazăr

Biroul avocatului Aurel Lazăr din Oradea este reprezentativ pentru momentul 12 octombrie 1918, atunci când a fost adoptată „Declarația de independență” sau de „autodeterminare” a românilor din Transilvania. Evenimentul s-a produs în casa lui Aurel Lazăr.

Desfășurată în secret, ședința convocată la Oradea, la 12 octombrie 1918, de către comitetul executiv al Partidului Național Român a avut ca rezultat elaborarea Declarației de autodeterminare a românilor din Ardeal și Ungaria. Liderii adunați în casa lui Aurel Lazăr trebuiau să decidă care va fi „atitudinea comitetului național în situația politică actuală” și să stabilească modalitatea în care românii își puteau îndeplini obiectivele lor naționale în condițiile înfrângerii și destrămării iminente a statului în care încă mai trăiau.

Întrunirea ținută în casa avocatului Aurel Lazăr a adunat un comitet lărgit, din care făceau parte dr. Teodor Mihali, dr. Alexandru Vaida-Voevod, dr. Ștefan Cicio Pop, Vasile



Goldiș, Ioan Suci, dr. Gheorghe Popovici, Gheorghe Crișan, Nicolae Ivan, dr. Ioan Ciordaș, Ioan Nedelcu, Gheorghe Dobrin, dr. Nicolae Cornean și Sever Dan. Formulările au fost stabilite în mare parte, se pare, de Alexandru Vaida-Voevod și de Vasile Goldiș.

Ideea directoare a declarației era aceea că națiunea română din Transilvania își proclama dreptul de a hotărî singură asupra proprie-i sorți. Baza acestei declarații o constituiau faimoasele 14 puncte ale președintelui american Woodrow Wilson, lansate la începutul lui 1918, și care vizau reorganizarea politică a Europei pe principii noi.

Declarația de autodeterminare a fost citită de Alexandru Vaida-Voevod în Parlamentul de la Budapesta în vinerea următoare, la 18 octombrie 1918, stârnind protestele parlamentarilor maghiari. Era primul pas decisiv pe direcția unirii cu România.

Textul Declarației: *Comitetul executiv al Partidului Național Român din Ardeal și Ungaria ca organ politic al națiunii române din Ardeal și Ungaria constată că urmările războiului îndreptătesc pretențiunile de veacuri ale națiunii române la deplina libertate națională. Pe temeiul dreptului firesc că fiecare națiune poate dispune, hotărî singură și liberă de soarta ei – un drept care este acum recunoscut și de către guvernul ungar prin propunerea de armistițiu a monarhiei -, națiunea română din Ungaria și Ardeal dorește să se folosească de acest drept și reclamă (pretinde) în consecință și pentru ea dreptul ca, liberă de orice înrăurire străină, să hotărască singură plasarea ei (așezarea ei) printre națiunile libere, precum și stabilirea legături*

*de coordonare a ei cu celelalte națiuni libere. Organul național al națiunii române din Ungaria și Ardeal nu recunoaște îndreptățirea acestui parlament și acestui guvern să se considere ca reprezentate ale națiunii române, ca să poată reprezenta la congresul general de pace interesele națiunii române din Ungaria și Ardeal -, căci apărarea intereselor ei națiunea română o poate încredința numai unor factori designați de propria lor adunare națională (congres național).*

*Afară de organele delegate de adunarea națională sau alese din mijlocul său, așadar afară de Comitetul executiv al Partidului Național Român, nimenea nu poate fi îndreptățit să trateze și să hotărască în treburile care se referă la situația politică a națiunii române. Toate deciziunile și acordurile (învoielile) care s-ar lua și s-ar face fără aprobarea acestor organe le declarăm nule și fără valoare, care nu leagă întru nimic națiunea română. Națiunea română care trăiește în monarhia austro-ungară așteaptă și cere după multe suferinți de veacuri – afirmarea și valorizarea drepturilor ei nestrămutate și înalienabile, la deplină viață națională.*

Achiziționarea biroului avocatului Aurel Lazăr de către Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia s-a realizat în contextul amplelor programe culturale organizate în 1968, cu ocazia sărbătoririi semicentenarului Unirii. Până atunci, biroul s-a aflat în posesia episcopiei ortodoxe din Oradea. Starea biroului era una foarte rea și a necesitat restaurare.

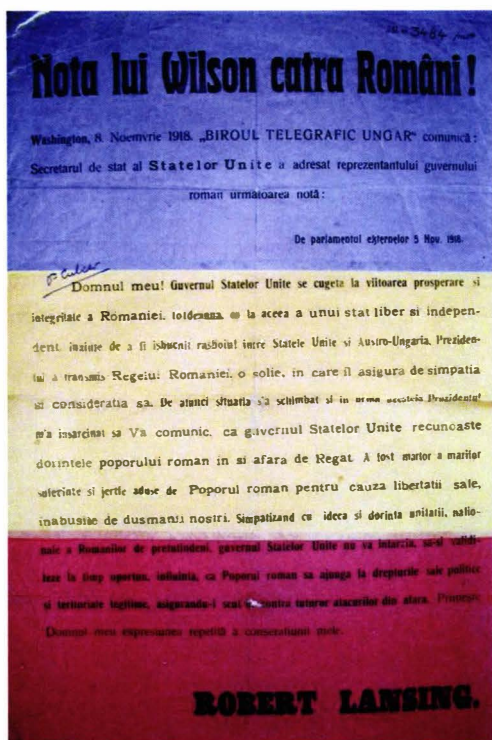
## BIBLIOGRAFIE

*Adevărul*, Budapesta, an XIV, nr. 41, 14/27 octombrie 1918)

Alexandru Vaida-Voevod, *Memorii* - prefăța, ediție îngrijită, note și comentarii de Alexandru Șerban, vol. I, Cluj-Napoca, 1994.

Tudor Roșu, Ioana Rustoiu, Liviu Zgărciu, Marius Cristea, *Zece personalități ale Unirii*, Alba Iulia, Ed. Vertical, 2017.

## Nota lui Wilson către Români!



La 8 ianuarie 1918 președintele Woodrow Wilson a prezentat în cadrul Congresului american obiectivele de război ale S.U.A. sub forma celor Patrusprezece Puncte, preconizând reorganizarea Europei pe baza principiului autodeterminării popoarelor prin crearea de state națiuni pe ruinele vechilor imperii, crearea unei noi ordini mondiale bazate pe Liga Națiunilor și reorganizarea sistemului relațiilor internaționale. Aceste puncte au fost aprig discutate la sfârșitul Primului Război Mondial, în cadrul Conferinței de Pace de la Paris din 1919.

Punctul 10, referitor la situația din Austro-Ungaria, recunoștea autonomia internă a națiunilor supuse și menținerea unei „uniuni federale” aflată sub autoritatea Habsburgilor, propunând doar democratizarea monarhiei bicefale și nu dezmembrarea ei.

După afirmarea principiilor wilsoniene, pe tot parcursul anului 1918, intelectualii români din țară și din străinătate, susținători ai Unirii, au desfășurat o intensă propagandă și au înaintat numeroase memorii președintelui Wilson și Departamentului de Stat american subliniind că singura formulă pentru o pace justă și durabilă este formarea statelor naționale libere și unitare în frontierele lor etnografice și solicitând sprijin american ferm pentru înfăptuirea dezideratului național românesc.

Abia la 8 noiembrie 1918 președintele Woodrow Wilson și-a exprimat cu fermitate sprijinul pentru împlinirea cauzei naționale a românilor. Din cuprinsul unei scrisori adresată de Robert Lansing însărcinatului cu afaceri ad-interim al României la Washington aflăm că președintele transmitea oficialilor

români printr-un document (**Nota lui Wilson către români!**) intenția Statelor Unite de a nu neglija „doriințele poporului român în și afară de Regat”. Se specifica în notă, de asemenea, că:

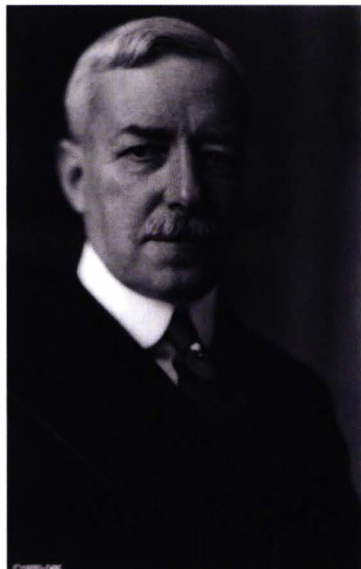
*„Simpatizând cu ideea și dorința unității naționale a Românilor de pretutindeni, guvernul Statelor Unite nu va întârzia să-și valideze la timp oportun influința ca Poporul român să ajungă la drepturile sale politice și teritoriale legitime, asigurându-i scut în contra tuturor atacurilor din afară”.*

Documentul a intrat în patrimoniul muzeului albaulian în iunie 1967, fiind achiziționat de la C. Țeposu din Sibiu.

**Robert Lansing** (n. 17 octombrie 1864 -d. 30 octombrie 1928) a fost avocat american, democrat conservator și Secretar de Stat al Statelor Unite între 1915 și 1920. După izbucnirea Marelui Război, a fost, inițial, adept al neutralității Statelor Unite ale Americii iar, din 1916, al participării americanilor la război. Robert Lansing a fost deopotrivă fondator al Departamentului de Stat în noul Birou de Secret Intelligence și l-a susținut pe W. Wilson în tot ceea ce a inițiat în planul politicii externe.

Cu câteva săptămâni înainte de terminarea oficială a Primului Război Mondial, Lansing a informat Imperiul Austro-Ungar că, din moment ce americanii s-au angajat în susținerea cauzei naționale a cehilor, slovacilor și slavilor sudici, propunerea Imperiului de a fi pus în aplicare punctul 10 din *Cele 14 Puncte ale lui Wilson*, referitor la acordarea autonomiei popoarelor din Imperiu, nu mai era suficientă. În două săptămâni, aceste noi națiuni au început să se declare independente, iar Austria-Ungaria a încetat să mai existe.

La sfârșitul războiului a fost membru al Comisiei americane de negociere a Păcii de la Paris din 1919.

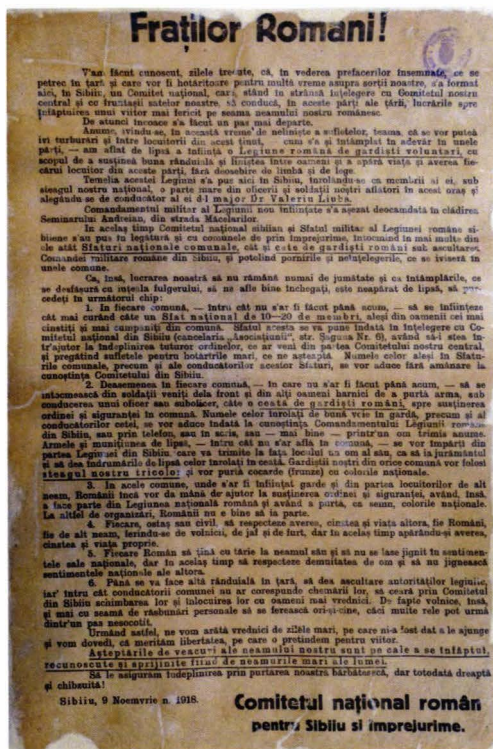




93

Marius Cristea

# Apel pentru formarea Gărzilor Naționale din Transilvania



La finalul lunii octombrie a anului 1918, necesitățile românilor ardeleni erau stringente iar pericolele mari. Practic Transilvania era încă sub stăpânirea trupelor fostelor Puteri Centrale. În Transilvania și România încă se mai aflau aproximativ 200.000 de soldați germani, austrieci și unguri aflați în retragere. Situația din Transilvania era suplimentar periclitată de interesele Ungariei și a maghiarimii autohtone. Dezordinea inerentă, jafurile, atacurile reprezentau un real pericol pentru populație și pentru procesul deja pornit în vederea unirii cu România. Se impunea un efort pentru liniștirea și normalizarea situației. Consiliul Național Român Central, ce se instalase la Arad, face un apel, la 9 noiembrie 1918, pentru organizarea în gărzi din necesitatea de a suplini lipsa autorității publice din Transilvania.

„Constituiți-vă imediat în gardă locală, în care poate fi primit fiecare om cinstit fără deosebire de neam și lege” cu scopul explicit pentru „susținerea ordinii, împiedicarea jafurilor, omorurilor și volnicilor.” La 1 noiembrie se constituise prima gardă locală la Arad și după acest model se vor constitui toate gărzile naționale din Transilvania. Nucleul Gărzilor Naționale de la Arad creează un regulament pentru înființarea gărzilor locale în toate localitățile transilvănene avînd, cum era firesc, un pronunțat caracter militar. Astfel, gărzile puteau încorpora până la 5% din populație și puteau fi comandate de un ofițer sau, în lipsa acestuia, de un subofițer și puteau purta „uniforma militară de care dispun, ori veșminte civile”; „ca insignie poartă gardiștii un brățar tricolor pe brațul stîng, cu inscripția *garda națională română*”.

Deși erau formațiuni bazate pe voluntariat

se menționa și plata pe care o primea fiecare gardist: „fiecăruî gardist ordinar îi compete în serviciu zilnic o soldă de 20 cor., iar ofițerului 30 cor., competențele se plătesc tot la 10 zile ulterior”; „de alimentația gardiștilor când sunt în serviciu are a se îngriji satul respectiv; gardă este a se încuarta în casa comunală sau cutare edificiu public, dacă se află în apropierea casei comunale.

Asigurarea cu mijloace tehnice de luptă a unităților gardiștilor a avut la bază preluarea de armament de la vechile structuri comunale, orășenești, din depozitele unităților de jandarmerie dar și cu arme personale aduse de pe front. Structura de comandă s-a ierarhizat pe cadrul existent în areale administrative și s-a subordonat unui Stat Major condus de maiorul Alexandru Vlad, dependent de CNRC. În acest Stat Major s-au aflat un număr de referenți „prezidiali” (căpitan Vasile Avramescu, locotenent Alexandru Raicu) sau „strategici” (căpitan Tudor Șerb, locotenent Sabin Codarcea).

După constituirea Consiliului Dirigent din 2 decembrie 1918, Statul Major al Garzilor Naționale s-a mutat din Arad în Sibiu. Având în vedere crearea unei armate independente, Consiliul Național Român Central a stipulat că toții militarii români erau „soldați ai Consiliului Național Român”. Succesiv negocierilor de la Arad cu ministrul ungar Oszkár Jászi, duse după nota ultimativă din 9 noiembrie dată de acest Consiliu Guvernului ungar, prin care a solicitat preluarea suveranității asupra teritoriilor transilvănene, s-a cerut de către membrii consiliului 10 milioane de coroane, arme și de asistență tehnică pentru Garda Națională Română. Ministrul ungar al

apărării a început să se conformeze, dar transferul de armament a fost în curând oprit.

Alături de CNRC și mai târziu alături de Consiliul Dirigent, Gărzile Naționale au fost organisme executive ale Transilvaniei având funcții diverse de la organizarea apărării publice, asigurarea ordinii și liniștii, mesager și organism de implementare a deciziilor CNRC, organizator al Marii Adunări Naționale de la Alba Iulia. Este demn de menționat faptul că din cei 1228 de delegați de la Marea Adunare de la Alba Iulia, 64 au fost gardiști.

De asemenea se estimează că numărul total gardiștilor a depășit efectivul de 10.000 de oameni.

*„Eu, jur atotputernicului Dumnezeu cum că întru toate voi fi cu credință și supunere către Consiliul Național Român din Ungaria și Transilvania, care este supremul for al națiunii române din Ungaria și Transilvania. Conștiu de datorințele ce ne impun vremile istorice de azi, jur că în toate manifestările vieții mele voi fi fiu credincios națiunii unitare române și nu voi ridica mâna asupra fraților mei, locuiesc pe orice fel de teritoriu politic. Așa să-mi ajute Dumnezeu!”*

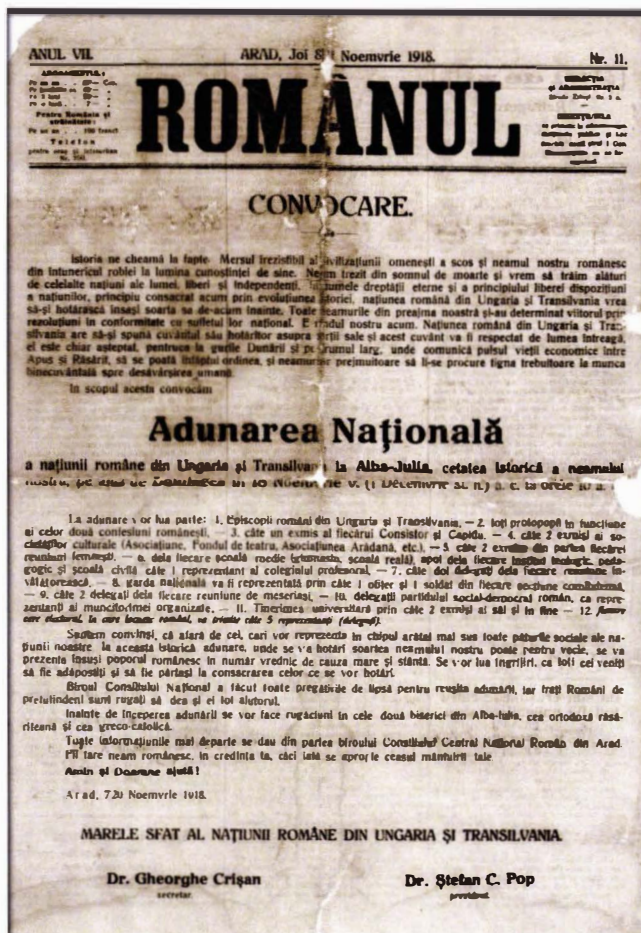
## BIBLIOGRAFIE

- Gh. Unc, Augustin Deac, 1918. *Gărzile Naționale Române din Transilvania*, București, Editura Militară; 1979.
- Ioana Rustoiu, Tudor Roșu, Marius Cristea, Liviu Zgârciu, *Garda Națională de la Alba Iulia*, Alba Iulia, Ed. Vertical, 2016.
- Ioan Pleșa, „Formarea și activitatea Consiliilor Naționale din județul Alba, în luna noiembrie 1918”, în *Apulum*, VII/2, 1969, p. 385-410.

## Ziarul *Românul* din 8/21 noiembrie 1918, conținând *Convocarea la* *Adunarea Națională* de la Alba Iulia

La data de 15 noiembrie 1918, Consiliul Național Român Central (organul suprem al mișcării naționale românești la vremea respectivă, cu sediul la Arad) a stabilit ca Adunarea Națională ce avea să se pronunțe în privința statutului Transilvaniei să aibă loc la Alba Iulia.

Pregătirea Adunării Naționale constituante de la Alba Iulia s-a făcut într-un timp scurt. În seara zilei de 14 noiembrie, CNRC a lansat un comunicat prin care făcea cunoscut populației românești faptul că tratativele duse în zilele precedente, la Arad, cu reprezentanții guvernului maghiar, nu au dus la nici un rezultat. În 18 noiembrie, Ștefan Cicio Pop, în numele Marelui Sfat al Națiunii Române, lansa manifestul „Către popoarele lumii”, prin care se făcea cunoscut refuzul guvernului maghiar de a lua în considerare revendicările românești. În același timp, se sublinia faptul că „Națiunea română... este hotărâtă a-și înființa pe teritoriul locuit de





dânsa statul său liber și independent... din ceasul acesta, oricum ar decide puterile lumii, este hotărâtă a pieri mai bine decât a suferi mai departe sclavia și atârănarea”.

Înepând cu data de 20 noiembrie, era publicat, de mai toată presa românească existentă la vremea respective în Transilvania, textul convocării la Adunarea Națională, conținând regulamentul pentru alegerea deputaților Adunării Naționale. Textul începea însă cu un apel la trecut, în relație cu evoluțiile prezentului: „Istoria ne cheamă la fapte. Mersul irezistibil al civilizațiunii omenești a scos și neamul nostru românesc din întunericul robiei la lumina cunoștinței de sine...”. În continuare, erau țesute idei, încărcate de metafore, pe direcția principiului autodeterminării națiunilor, ce luase o amploare fără precedent în cursul anului 1918, după ce președintele American Woodrow Wilson lansase, în ianuarie, celebrele sale 14 puncte.

În continuare, convocatorul trecea la organizarea concretă a Adunării, ce viza, în special modul în care se vor alege delegații. De exemplu, fiecare circumscripție electorală (din totalul de 131 care își vor trimite delegați la Alba Iulia), trebuia să își aleagă 5 oameni care să o reprezinte. În linii mari, se va respecta această directive, dar vor fi și destule excepții de la ea. În total, convocatorul distingea 12 categorii de delegați, adunând reprezentanții celor două biserici românești din Transilvania, trimișii societăților culturale, ai reuniunilor femeiești, ai instituțiilor de învățământ, ai gărzilor naționale, reuniunilor de meseriași, reprezentanții Partidului Social Democrat și tinerimea universitară. Delegații urmau să reprezinte Transilvania românească în plinătatea ei, cu toate categoriile

socio-profesionale, culturale și religioase prezente, și cu acoperire teritorială completă. În ședința Adunării Naționale din Cazina Militară, Ioan Suciu, organizatorul principal al evenimentului, a menționat următoarele date: 1228 de delegați (ulterior, în *Gazeta Oficială* apar 1227, incluzându-i pe cei câțiva care sunt mandatați de două circumscripții sau instituții); 25 județe (în realitate, 26), 130 de circumscripții (131, după datele publicate ulterior în *Gazeta oficială*) care au dat 680 de delegați aleși (642 după *Gazeta Oficială*). Pe de altă parte, este de menționat faptul că populația românească de pe cuprinsul Transilvaniei nu a înțeles uneori acribia cu care dorea să lucreze CNRC, iar unele localități nu au respectat întocmai prevederile Convocării, numindu-și reprezentanți dincolo de aceste prevederi și eliberându-le credenționale. Ioan Suciu și echipa de organizare au refuzat însă acestora calitatea de deputați titulari ai Adunării Naționale, cei mai mulți dintre cei aleși abuziv fiind trecuți în categoria membrilor supleanți ai Adunării.

Consiliul Național Român făcea apel, de asemenea, la întreaga populație din Transilvania, chemând-o să fie prezentă în număr cât mai mare la adunarea de la Alba Iulia, pentru a o face părtașă la deciziile pe care reprezentanții săi urmau să le ia. Relatările celor prezenți la Alba Iulia la 1 decembrie 1918 confirmă prezența masivă a populației ardelenice, numărul de 100.000 de oameni fiind pe buzele tuturor, deși, după numărările oficiale, cifrele au fost mai mari.

## BIBLIOGRAFIE

*Gazeta Oficială* publicată de Consiliul Dirigent al Transilvaniei, Banatului și ținuturilor românești din Ungaria, de la 1 decembrie 1918 până la 31 martie 1920, Cluj, Institutul de arte grafice „Lapkiado”, 1921.





### Fotografia Consiliului Național Român din Alba Iulia

#### *Rândul de sus:*

Virgil Vlad (1877-1925) – farmacist, născut în Abrud. A fost responsabil de păstrarea legăturii cu CNR Blaj. După Unire, s-a mutat la Orăștie.

Rubin Pațiția jr. – avocat în Alba Iulia, cooptat în CNR Alba Iulia la cererea orășenilor din Alba Iulia; numit șef al poliției orășenești în decembrie.

Aurel Stoica - inginer

Zaharie Muntean (1881-1972) – avocat, delegat al cercului electoral Vințu de Jos; fusese condamnat la moarte prin spânzurătoare în anul 1916, de către tribunalul militar din Cluj.

#### *Rândul de jos:*

Camil Velican (1878–1937) – avocat, primul primar roman al orașului Alba Iulia; prefect între 1922-1926.

Ioan Marciac (1862-1942) – avocat în Alba Iulia, deputat al cercului electoral Vințu de Jos.

Ioan Teculescu (1865-1932) – protopop ortodox al Alba Iuliei din 1902; a condus Despărțământul Alba Iulia al Astrei; mai târziu, episcop al armatei și episcop al Cetății Albe și Ismailului; ca episcop, a purtat numele de Iustinian.

Ioan Pop (1890-1953) – avocat, președintele organizației locale a PNR; primul prefect al Județului Alba, din 11 ianuarie 1919; deputat în două rânduri în perioada interbelică; subsecretar de stat la departamentul Internele; mort în închisoarea de la Sighet, în 1953.

Alexandru Fodor (1869-1951) – medic în Alba Iulia; ales membru în Marele Sfat Național; în 1919 a fost numit medic primar al județului Alba, iar din 1923 - medic-șef la Cluj.

Lipseș - Aurel Șerban, Vasile Urzică, Ionel Colbazi, Florian Rusan, Horia Teculescu

După formarea Consiliului Național Român Central cu sediul la Arad, organism ce avea să conducă destinele Transilvaniei până la momentul Adunării de la Alba Iulia, în cursul lunii noiembrie 1918 s-au înființat, începând cu marile orașe, consilii naționale românești locale. În Comitatul Albei, primul consiliu național românesc a luat ființă la Blaj, la 4 noiembrie 1918. Tot atunci a luat ființă și Consiliul Național Român din Alba Iulia.

Acesta a fost format inițial din 7 membri, sub președinția protopopului ortodox Ioan Teculescu și având ca vicepreședinte pe protopopul greco-catolic Vasile Urzică. Ceilalți membri au fost: Rubin Pația (jr), Zaharie Muntean, Ioan Marciac, Alexandru Fodor și Virgil Vlad. În același timp s-a înființat și garda națională locală, sub conducerea unui sfat militar alcătuit din 12 membri. După 14 noiembrie, în rândurile consiliului au fost cooptați încă 3 membri. Pe parcursul lunii noiembrie, importanța CNR Alba Iulia în relație cu CNR Blaj a crescut, la nivelul comitatului.

În 14 noiembrie, consiliul a lansat apeluri pentru păstrarea ordinii în Alba Iulia și împrejurimi și formarea gărzilor naționale în comune, cu arme de la comanda din Alba Iulia și în subordinea acesteia. Ca urmare, între 5 și 12 noiembrie s-au format consilii și gărzi naționale în aproape toate comunele ce intrau în raza orașului Alba Iulia. Din 178 de localități câte avea comitatul Alba la 1918, în 154 au funcționat în mod cert consilii și gărzi românești. În prima fază a activității sale, CNR Alba Iulia a colaborat cu CNRC din

Arad în problemele de preluare și menținere a puterii politice, administrative și militare. După 15 noiembrie (data la care s-a stabilit ca Adunarea Națională să aibă loc la Alba Iulia), colaborarea cu organismul central a vizat în special pregătirea evenimentului ce urma la 1 decembrie.

Consiliul albaulian a ținut ședințe operative în fiecare seară, pentru problemele cotidiene de administrație, de rechiziții și aprovizionare a populației, de finanțe, de circulație a călătorilor și mărfurilor, de soluționare a plângerilor diferitelor persoane fizice și juridice. Au fost luate măsuri pentru dezarmarea vechii jandarmerii din întregul comitat, preluarea oficiilor de poștă, telefon și telegraf. Întregul comitat a fost controlat de consiliile din Blaj și Alba Iulia, care și-au împărțit sferile de influență. După 14 noiembrie, ședințele s-au ținut împreună cu comanda legiunii, fiind invitați și 8 bărbați de încredere dintre locuitorii orașului; au fost organizate 3 comisii: organizatorică, militară și de alimentație. Din 16 noiembrie, pe lângă Legiunea Română a funcționat și o secție juridică și, în aceeași zi, s-a hotărât editarea unui ziar local românesc, ce va purta titlul *Alba Iulia*. Secretarul consiliului, Zaharia Muntean, a fost eliberat din funcție pentru a se putea ocupa de ziar.

Pentru pregătirea Adunării Naționale și acoperirea cheltuielilor, CNR Alba Iulia a contractat un împrumut de 10.000 de coroane de la o bancă din localitate. S-au stabilit 3 comisii operative: de organizare, de primire și de încartiruire. A urmat o perioadă în care consiliile din Blaj și Alba Iulia au organizat și sprijinit alegerea deputaților pentru întregul comitat, acțiune finalizată la 25 noiembrie. În 21 noiembrie, Ioan Pop a fost trimis la Arad pentru a ține legătura cu organismul central. Programul Adunării Naționale a fost însă stabilit la Alba Iulia, la 22 noiembrie, de către CNR local și trimisul CNR Central, A. Bogdan.

#### BIBLIOGRAFIE

Ioan Pleșa, „Formarea și activitatea Consiliilor Naționale din județul Alba, în luna noiembrie 1918”, în *Apulum*, VII/2, 1969, p. 385-410.

# Fişa biografică a lui Florian Medrea

Donarui No.  
Eran No.

225°/27

[illegible][illegible]

1) Biserica are un preot paroh. Acesta nu va sfatui pe cineva, ci numai pe cel care vine la el pentru a se confesa.

Florian Medrea s-a născut la 30 iulie 1884, în Țelna (județul Alba). După ce a urmat clasele primare la Alba Iulia, școala confesională maghiară, două clase la liceul romano-catolic din Alba Iulia și alte două la liceul greco-catolic din Blaj, s-a îndreptat și spre cariera militară. A urmat astfel Școala de cadeți din Marburg, Styria (Austria), pe care a absolvit-o ca șef de promoție în anul 1904 și a fost promovat la gradul de „stegar”. Au urmat apoi, pentru viitorul comandant al Gărzii naționale de la Alba Iulia, alte cursuri militare la Sibiu. Și-a desăvârșit studiile cu bacalaureatul obținut la Liceul Gojdu din Oradea, precum și cu Facultatea de drept urmată la Cluj, obținând și doctoratul în drept și trecând și de examenul de avocat la comisiunea Cluj.

În anii războiului, Florian Medrea a fost repartizat la Regimentul 1 bosnieci, unde a servit până la prăbușirea Imperiului Austro-Ungar, fapt ce i-a adus o experiență considerabilă în strategia și tactica militară.

De la 1 noiembrie 1918 și până la 7 februarie 1919 a îndeplinit solicitanta funcție de „comandant militar al județului Alba cu reședința în Alba Iulia”, având în subordinea sa toate formațiunile militare de pe cuprinsul județului. În grija Legiunii de la Alba Iulia a căzut și sarcina de a înarma gărzile de pe teritorii altor comitate, cu armele capturate prin ocuparea garnizoanei de la Alba Iulia.

În calitate de comandant al Gărzii Naționale de la Alba Iulia, i-a revenit și sarcina de a pregăti, din punct de vedere tehnic și militar, Marea Adunare Națională de la 1 decembrie, la ordinul personal și direct dat de către Iuliu Maniu cu 14 zile înainte de ziua adunării.

Florian Medrea s-a îngrijit, alături de alți organizatori, de concentrarea celor peste 100.000 de participanți sosiți la Alba Iulia din întreaga Transilvanie. Tot el a elaborat și planul de apărare al orașului, pentru protecția maselor participante și pentru ca Marea Adunare Națională să își desfășoare lucrările în siguranță.

În perioada următoare Unirii, misiunile importante în care Florian Medrea a fost implicat au continuat. După ce gărzile naționale au fost desființate, imperativă a devenit organizarea regimentelor ardelenesti ale armatei. Căpitanul Florian Medrea a fost desemnat comandant al Batalionului 1 din Regimentul 90 Infanterie, urmând să se prezinte la Sibiu în data de 7 februarie 1919. Însă cu o zi înainte de prezentare i-a venit un alt ordin din partea Consiliului Dirigent (guvernului), de prezentare la Deva, Florian Medrea devenind sfetnicul militar al lui Ioan Suci, șeful Resortului (ministerului) Organizării și Pregătirii Constituantei din cadrul Consiliului Dirigent. Pentru a răspunde la amenințarea trupelor maghiare, în contextul tensiunilor din februarie 1919, se înființa un corp de voluntari după principiile armatei regulate sau o „răscoală” a moșilor, așa cum era numit demersul în limbajul epocii; planul de organizare și operațiune al corpului îi aparținea lui Florian Medrea. Organizat în Munții Apuseni, „Corpul de Voluntari Horea”, așa cum a fost numit, a ajuns la 120 de ofițeri și 4000 de soldați, adică 3 batalioane de câte 4 companii. La momentul ofensivei române spre Tisa, Corpul Voluntari Horea va fi însă scos de sub oblăduirea Consiliului Dirigent și trecut în subordinea armatei române.

Florian Medrea a fost căsătorit cu Hedwige Buchruker (născută în Baden, Germania, fiica directorului minelor de aur din Brad) și a avut două fete: Irina, soția faimosului scriitor Petru Dumitriu, și Ileana, devenită campioană națională la aruncarea discului.

După război, Florian Medrea a fost avansat colonel (în rezervă), a colaborat cu Serviciul Secret al Armatei Române, în special în direcția combaterii spionajului maghiar și a capturării agenților NKVD infiltrați în România. A îndeplinit mai apoi funcția de chestor al Poliției de Siguranță din Cluj (1928-1934), iar spre sfârșitul anilor 30 a fost numit prefect al județului Năsăud. În anii celui de-Al Doilea Război Mondial a fost numit prefect al județului Orhei, în Basarabia eliberată de sub sovietici, ceea ce echivala, practic, cu funcția de guvernator al Basarabiei. Zona era extrem de tensionată, astfel că misiunea sa a fost una mai mult decât dificilă. După 1944, reîntors la Cluj, a deținut funcția de inspector al Siguranței; în anul 1947, conform relatărilor nepoatei sale, Alexandra Medrea, a fost împușcat mortal în biroul său de avocat de la Sebeș, unde se retrăsese. Autorii și motivele crimei nu au fost niciodată cunoscute, în mod oficial, intuindu-se însă implicarea noilor structuri de putere, conjugată cu activitatea anterioară în Siguranță a lui Florian Medrea, în special cea îndreptată împotriva NKVD-ului. Ziarele vremii titrau: „Moartea dr. Florian Medrea ține de ingeniozitatea lui Sherlock Holmes..”

## BIBLIOGRAFIE

Virgil Lazăr, *Florian Medrea, un apărător al Marii Uniri*, Cluj-Napoca, 2012.



97

Tudor Roșu

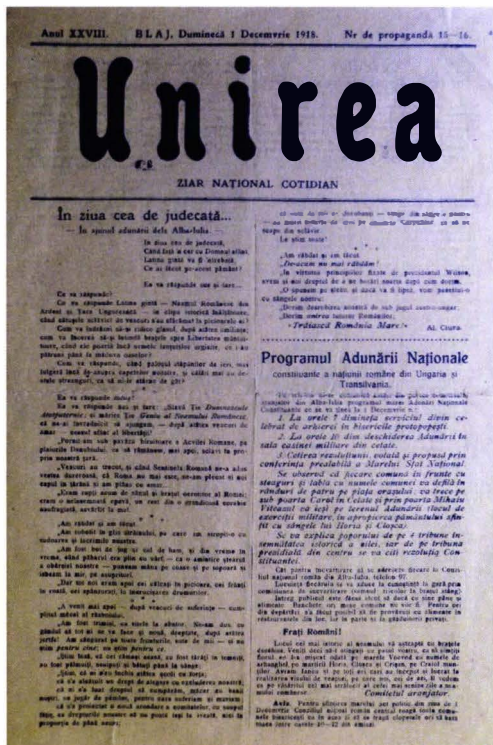
## Ziarul *Unirea* din 1 Decembrie 1918

Primul număr al ziarului *Unirea* a apărut la Blaj, cu mențiunea *foiță bisericească-politică*, la data de 3 ianuarie 1891.

Fondatorii ziarului au fost preoții profesori dr.Alexandru Grama, dr.Augustin Bunea, dr.Izidor Marcu, dr.Victor Szmigelski și dr.Vasile Hossu. Cei cinci fondatori au numit, de comun acord, noul ziar, *Unirea*, în cinstea unirii bisericești de la 1700. Având ca punct de referință deviza programului ziarului *Unirea*, proclamată de redactorul Vasile Hossu de la apariția primului număr al ziarului - *Dumnezeu, țara mea și neamul meu!*, se configurează cele două direcții principale de abordare: ziarul ca platformă de propagandă bisericească și asumarea luptei pentru păstrarea identității naționale românești în Transilvania.

Ziarul a apărut pe durata întregii sale existențe în format A3, având titlul centrat în partea superioară a paginii, încadrat de două casete informative. Prima, poziționată în partea stângă a titlului, are mențiunea *Abonamentulu* și cuprinde informații referitoare la prețul acestuia, a doua casetă, poziționată în partea dreaptă a titlului, are mențiunea *Insertiuni* și conține informații legate de prețul publicării articolelor publicitare și a reclamelor.

Inițial, ziarul a avut o apariție săptămânală, în ziua de sâmbătă. Din data de 4 martie 1911, cu numărul 10 al ziarului, acesta are trei apariții săptămânale, în zilele de marți, joi și sâmbătă. Din data de 5 iunie 1918, ziarul va avea două apariții săptămânale, în zilele de miercuri și sâmbătă, până în data de 9 noiembrie 1918, cu numărul 69 al ziarului. Din data de 12 noiembrie 1918, ziarul își va schimba proprietarul, forma, conținutul și



colectivul redacțional, devenind ziarul de propagandă al Consiliului Național Român din Blaj.

Implicarea ziarului *Unirea* în pregătirea Unirii de la 1918 oferă informații interesante și detalii ale implicării principalului mijloc mediatic al Bisericii Unite, ziarul *Unirea* de la Blaj. Preluarea acestui ziar bisericesc și transformarea sa temporară în principalul mijloc de propagandă al Consiliului Național Român din Blaj s-a dovedit a fi esențială și indispensabilă pentru comunicarea în timp real a informațiilor de la *Centru* spre populație.

Se remarcă cele două tipuri de articole publicate în numerele de propagandă: articole document, tip apeluri, comunicate, manifeste, ordine și articole patriotice, gen îndemnuri entuziaste, poezii, etc. Profesionalismul redactorilor și experiența redacției, au creat un aparat propagandistic modern și eficient. Dominată numeric de preoți uniți, redacția a imprimat articolelor publicate și o doză de subiectivism, identificat cu punctul de vedere împărtășit de Biserica Unită.

Numărul din 1 decembrie 1918 se concentrează asupra programului Adunării Naționale de la Alba Iulia, oferind suficiente detalii organizatorice. Celelalte articole sunt încărcate de metafore mai mult ca niciodată, dat fiind entuziasmul cu care era așteptată adunarea de la Alba Iulia.

După *Unirea* de la 1918, ziarul revine treptat, prin etape succesive, la forma avută inițial, cu mici modificări inerente procesului de transformare.

La 1 decembrie 1918, a existat o masă a presei amenajată în Cazina militară, unde au fost reprezentate oficial ziarele: *Românul* (Ioan Clopoțel), *Gazeta poporului* (I. Broșiu), *Revista economică* (C. Popp), *Drapelul* (Al. Vasile), *Foaia poporului român* (L. Paukerow), *Unirea* (Dr. Coltor), *Glasul Ardealului* (Ov. Dante O. Gherman), *Biroul de presă al gardelor române* (I. Montani), *Biserica și școala* (Dr. T. Botiș), *Lumina* (Dr. Cornean), *Opinca* (Dr. Romul Molin), *Telegraful român* (Alec Procopovici), dar și ziarele maghiare *Világ*, *Az Est*, *Déli Hirlap*, *Pesti Hirlap*, *Aradi Hirlap*. *Telegraful român* a fost reprezentat de N. Regman. În plus, au mai fost prezente *Foaia Diecezană* (tot Cornel Cornean de la *Lumina*), *Calea vieții* (Nicolae Brînzeu), *Foaia poporului* (El. Măgeanu), *Glasul Bucovinei* (Alec Procopovici); s-au mai adăugat stenograful angajat de ziarul *Românul* și Vasile Vlaicu, contabilul șef de la Banca generală de asigurare.

## BIBLIOGRAFIE

- Sorin Valer Russu, *Biserică, istorie și cultură în ziarul Unirea de la Blaj, de la apariție la Marea Unire*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2014.  
*Glasul Ardealului*, Brașov, I, 20-21, 21 nov/4 dec 1918 și 23 nov/6 dec 1918 – 1918.  
 Z. Sandu, *Măreața Adunare de la Alba Iulia*, Săliște, [1919], p. 12-13.

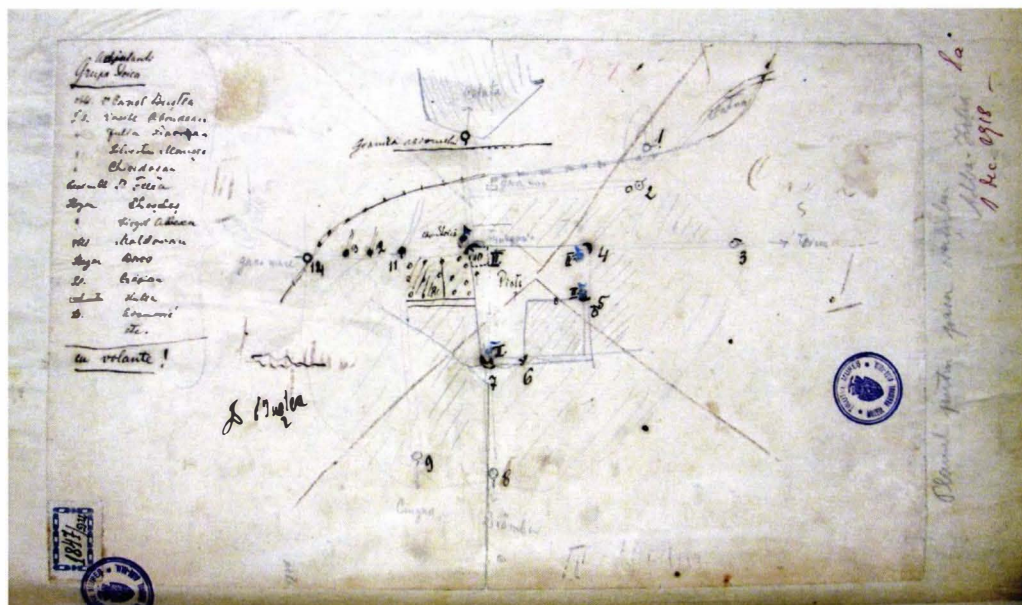
## Schiță pentru apărarea orașului Alba Iulia la 1 Decembrie 1918

„Planul pentru paza orașului Alba Iulia” reprezintă o schiță în creion și cerneală, aflată în colecția Muzeului Național al Unirii în cadrul așa-numitului volum VII al Documentelor Unirii. Schița se concentrează pe orașul propriu-zis, „Centru” sau „Orașul de Jos”, cum se numește astăzi. La nivelul anului 1918, când orașul avea în jur de doar 10.000 de locuitori, această zonă reprezenta singura aglomerare urbană a Albei Iulia. Planul prezintă principalele puncte de interes ale orașului, cu Piața orașului în centru, denumită ulterior „Piața Mihai Viteazul”, calea ferată ce trecea printre oraș și cetate, cu gara mică și gara mare, precum și principale căi de acces în oraș, dinspre Teiuș, Drâmbăr, Ciugud și Zlatna. Cetatea este doar laconic schițată. După

aceste coordonate sunt plasate trupele care trebuiau să asigure paza orașului, și anume grupa căpitanului Stoica, gardiștii fiind organizați în 14 formațiuni principale de apărare.

Din 2 noiembrie 1918, organul politico-administrativ al Transilvaniei a devenit Consiliul Național Român Central, cu sediul la Arad. Concomitent, s-au înființat gărzile naționale, care aveau rolul de a asigura ordinea publică și a suplini armata, poliția, jandarmeria etc., instituții care nu mai funcționau la nivelul Transilvaniei, în contextul dezmembrării Imperiului Austro-Ungar. De asemenea, în subordinea CNR Central, s-au înființat rapid structuri locale în toată Transilvania, iar, laolaltă cu acestea (și în subordinea lor) s-au înființat și gărzile naționale locale. La Alba Iulia, Consiliul Național Român local a luat ființă la 4 noiembrie 1918, simultan cu garda națională subordonată. Spre finalul lunii noiembrie, aproape toate cele 178 de localități din comitatul Alba aveau astfel de organisme.

Pe modelul organizării de la 1848, unele consilii, cum a fost și cel din Alba Iulia, s-au intitulat „senate”, iar unele gărzi și-au spus





„legiuni”. Membrii gărzilor au fost recrutați în special din rândul soldaților proaspăt întorși de pe front. În cazul orașului Alba Iulia, de la unitățile militare austro-ungare din cetate (Corpul XII de armară austro-ungar) au fost preluate cazarmile și depozitele, cu arme, muniții, echipament și alimente, ceea ce a permis echiparea și înarmarea de detașamente militare puternice, ce aveau să își extindă aria de acțiune și în comitatele vecine.

Garda națională de la Alba Iulia, devenită apoi „Legiunea Română de la Alba Iulia”, a fost pusă sub comanda unui sfat militar de 12 persoane, în frunte cu căpitanul I.F. Negruțiu și cu căpitanul Florian Medrea. Încă din 4 noiembrie, data înființării, avea 120 de soldați, număr care va spori la 800 în săptămânile următoare. În total, se va ajunge la 3000 de gardiști în întregul comitat, ceea ce a ridicat și serioase probleme pentru asigurarea soldei și pentru întreținerea acestei structuri. Însă un număr cât mai mare era absolut necesar, aceste gărzi trebuind să intervină în mai multe rânduri în comitat, în special pentru a dezarma formațiuni ale armatelor germane aflate în retragere, care provocau distrugerii, dar și pentru aplanarea multor tensiuni în localitățile de pe raza de acțiune.

Legiunea cu sediul la Alba Iulia a fost împărțită în patru batalioane, ce acopereau ariile Alba Iulia-Aiud cu plășile din zonă, Blaj, Abrud, respectiv Turda. Excelenta organizare militară a acestei unități a constituit și unul dintre argumentele pentru întrunirea Marii Adunări Naționale la Alba Iulia, premisele pentru organizarea evenimentului în condiții de deplină siguranță fiind astfel asigurate. Prin urmare, importanța gării de la Alba Iulia a crescut. La 16 noiembrie se înființa și o secție juridică pe lângă Legiunea

Română, cu scopul de a ancheta și combate eventualele acțiuni ce ar fi vătămat cauza națională. Nu mai puțin de 69 de cauze au intrat în atenția noului organism.

Programul Marii Adunări Naționale a fost stabilit la 22 noiembrie. Cu această ocazie a fost elaborat și planul de apărare militară a orașului pe timpul adunării, pe baza concepției căpitanului Florian Medrea. Polul de interes îl constituia cetatea, în incinta căreia se afla Casina Militară, destinată ca loc de derulare a lucrărilor Adunării Naționale, fără a se neglija însă sistemul de apărare al Orașului de Jos și punctele cheie din jurul orașului. În afară de organizarea în 14 puncte pentru paza Orașului de Jos, menționată mai sus, numeroase patrulare urmau să supravegheze zonele de contact ale orașului cu împrejurimile.

Pentru asigurarea ordinii pe timpul Adunării Naționale, trupele gării din Alba Iulia au fost suplimentate cu cei mai buni oameni ai gărzilor naționale din împrejurimi: de exemplu, 250 de gardiști și 2 ofițeri de la Abrud au ajuns din 30 noiembrie la Alba Iulia, acestora revenindu-le paza „Porții Carol” (Poarta a III-a) a cetății. În total, legiunea locală a avut 12 companii de asistență, precum și 14 mitraliere. De asemenea, s-au făcut apeluri repetate către populație și în special către participanții la eveniment pentru a se respecta normele de disciplină pe parcursul manifestărilor, cu referire la deplasarea grupată, în coloane, la însoțirea delegaților până la câmpul de instrucție (Platoul Romanilor), destinat pentru așezarea celor peste 100.000 de participanți. Organizarea deplasării grupurilor participante a revenit în sarcina „ofițerilor aranșatori”. Un alt amănunt ținând de organizarea în bune condițiuni a evenimentului este că, pe parcursul zilei de 1 decembrie, a fost interzisă comercializarea de băuturi spirtoase.

#### BIBLIOGRAFIE

Ioan Rustoiu, Tudor Roșu, Marius Cristea, Liviu Zgârciu, *Garda națională de la Alba Iulia*, Ed. Vertical, Alba Iulia, 2016.

Ioan Pleșa, „Formarea și activitatea Consiliilor Naționale din Județul Alba, în luna noiembrie 1918”, în *Apulum*, VII/2, 1969, p. 385-410.



## Schița tabloului delegaților românilor bănățeni participanți la Marea Unire

În atelierul fotografului albaiulian Arthur Bach, în perioada de la finalul Marelui Război, s-a primit o comandă specială, care atingea un subiect încă sensibil pentru români: realizarea unui tablou al delegaților bănățeni la Marea Adunare de la Alba Iulia care au susținut unirea necondiționată a Banatului la România.



Comanda - ce se dorea, cel mai probabil, o eternizare a personalităților Unirii - a presupus din partea atelierului un efort suplimentar de creație, ca urmare, fotograful a apelat la un colaborator: pictorul Armin Schwartz din Alba Iulia. Acesta a transformat simpla așezare pe două șiruri a fotografiilor celor șapte reprezentanți ai bănățenilor (trei sus, patru jos) prin încadrarea lor în chenare aurite și realizarea unor decoruri vegetale care leagă personalitățile între ele. La colțurile superioare a adăugat două cocard de tricolore pe care a consemnat momentul important în care aceștia au avut rolul lor la Alba Iulia: 1 Decembrie 1918. Personajele panoului sunt identificate printr-un text scris/pictat imediat

sub fotografie, cu litere albe: „**Dr Georgevici Lucian** avocat delegat Timișoara”, „**Dr Cosma Aurel** președintele Sfatului Național Timișoara”, „**Avram Imbroane** căpitan delegatul teritoriului ocupat de armata sârbă Coștei”, „**Gheorghe Milovan** delegat Ticvanul Mic”, „**Datcu Iosif** delegatul teritoriului ocupat de armata sârbă Sânmihai”, „**Gheorghe Popoviciu** protopop delegat Lugoj”, „**Iosif Popoviciu** prof. universitar Cliciova”. La colțul inferior stâng a fost schițată o hartă a Banatului românesc (ceea ce ne face să presupunem realizarea acestui tablou aniversar după semnarea tratatelor de pace și împărțirea efectivă a Banatului) cu consemnarea celor trei județe: Torontal, Timiș, Caraș, delimitate de Mureș și Dunăre. În partea opusă, cu litere negre au fost transcrise două versuri din strofa a treia a poeziei *Imnul studenților* de George Coșbuc: „*Și altarul de jertfă al națiunii să fim. Și sufletul neamului nostru*”, cu o ușoară modificare a timpului verbului „vom fi”, în loc de „să fim”. În colțul din stânga, sub harta Banatului apar semnăturile realizatorilor schiței: „**Atelier Bach**” și „**Schwartz pictor A. Iulia**”.

Schița panoului a fost realizată pe un carton cu dimensiunile 70x100 cm, elementele decorative fiind realizate în acuarelă. Pe acest carton s-au lipit fotografiile celor șapte reprezentanți ai bănățenilor dezvoltate pe un carton gros. Toată compoziția a fost încadrată de un chenar floral (lalele înșiruite).

De pe acest draft s-a realizat în același atelier un alt tablou aniversar, de dimensiuni puțin mai mici, cu mici modificări, o variantă cu decoruri eboșate, cu ramele care încadrau personajele modificate cu decoruri asemenea celor care încadrau tablourile perioadei interbelice. Autor al acestui imprimat apare doar atelierul Bach, având o siglă cu o altă grafică, fără a se mai menționa colaborarea - cel puțin la nivel de concepție a arhitecturii acestuia - cu pictorul Armin Schwartz.

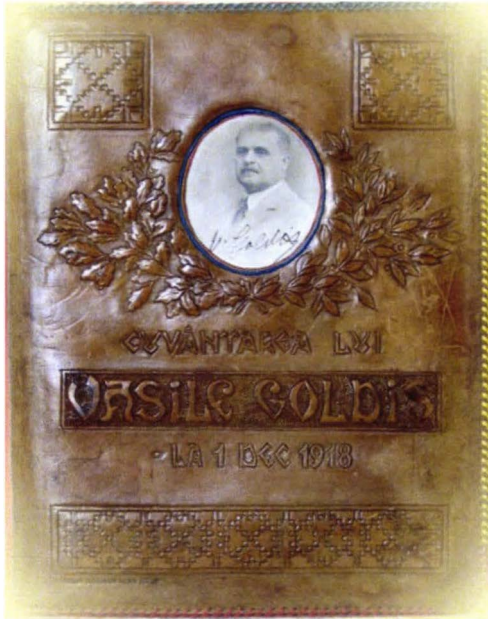
Desigur, renumele longevivului atelier fotografic albaulian (activitatea lui Arthur Bach a continuat până în anii 1980) era mult mai mare, pictorul Armin Schwartz fiind, cel puțin din sursele cunoscute, mai mult un realizator de decoruri bisericesti ori de reparații ale picturilor acestora, apelativul „pictor” folosit pentru această schiță putând să-i pară poate chiar fotografului prea forțat, prea pompos, deși s-a folosit aproape în întregime de inspirația artistică a acestuia. Cele două piese au ajuns în colecția Muzeului Național al Unirii prin achiziționarea lor de la doi proprietari diferiți: varianta imprimată și eboșată de la Vasile Radu din Sibiu, cea de a doua - schița tabloului semnat de Bach și de pictorul Armin Schwartz - un an mai târziu, în 1967, de la Datcu Iosif din Turda.

Din păcate lipsește o datare a acestui produs fotografic al atelierului Bach, doar anii de activitate ai pictorului și harta cu Banatul „rupt” permițându-ne o încadrare aproximativă, în perioada anilor 1930. Se dorea cu siguranță realizarea unui tablou care să amintească de istoria petrecută altfel în Banat, dar și de oamenii care au făcut posibilă Marea Unire. În momentul în care românii din granițele fostelor imperii își așezau propriile instituții românești, teritoriul cestei provincii a intrat sub incidența Convenției de armistițiu de la Belgrad, din noiembrie 1918, încheiate de generalul francez Franchet d'Esperey în numele Antantei, cu Ungaria. S-a decis atunci ca în Banat să pătrundă, pentru menținerea ordinii, trupele regale sârbești, care între 12 și 20 noiembrie 1918 au ocupat cea mai mare parte a zonei, atingând linia Mureșului, tronsonul Seghedin-Lipova. Ulterior, din luna ianuarie a anului 1919, au intrat în Banat și trupele franceze, armata română și odată cu ea și administrația românească ajungând doar în august 1919, lăsând 9000 km<sup>2</sup>, așa cum s-a stabilit în cadrul Conferinței de la Paris, în afara granițelor României Mari, în ceea ce astăzi numim Banatul sârbesc.

100

Tudor Roșu

## Cuvântarea lui Vasile Goldiș, [susținută] la 1 Decembrie 1918



Una din piesele de o covârșitoare importanță pentru istoria națională și, probabil, cea mai prețioasă piesă, ca încărcătură simbolică, din colecțiile Muzeului Național al Unirii, este manuscrisul original al cuvântării lui Vasile Goldiș la Adunarea Națională de la Alba Iulia din 1 Decembrie 1918.

Legătura în forma actuală a fost realizată de membrii Astrei, care au dăruit această piesă, cunoscută și sub denumirea de „mapa lui Vasile Goldiș”, Muzeului din Alba Iulia în 1929. Legătura a fost executată la legătoria de cărți a lui Sabin Solomon Luca din Alba

Iulia. În partea centrală a primei coperti este înscrisă fotografia lui Vasile Goldiș. De formă ovală, această fotografie este încadrată pe partea stângă cu frunze de stejar, iar în dreapta de măslin, sub care stă scris cu majuscule: „Cuvântarea lui Vasile Goldiș la 1 Dec. 1918”. De jur împrejur se dezvoltă o cusătură cu sârmă de culoare roșu, galben, albastru. Reversul îl constituie un pătrat cu forme geometrice, în care se află două dreptunghiuri. În interior, fiecare pagină este numerotată cu cifre romane I-XIII. La paginile I-X se găsește cuvântarea, iar de la pagina X la XIII se regăsește Hotărârea Adunări Naționale, care se termină cu semnătura lui Vasile Goldiș.

Cuvântarea lui Vasile Goldiș a reprezentat momentul zenital al Programului Marii Adunări Naționale Constituante a românilor din Transilvania și Ungaria, ținută în ziua de duminică, 1 Decembrie (stil nou) 1918 la Alba Iulia.

Programul zilei începuse la ora 7 dimineața cu serviciul divin, celebrat de arhieriei în bisericile ortodoxă și greco-catolică din cartierul Maieri din Alba Iulia. La ora 10 dimineața erau deschise lucrările Adunării în Casina militară din cetate, viitoarea Sală a Unirii. După aceasta a urmat momentul central al „cetirii rezoluțiunei, votată și propusă de conferința prealabilă a Marelui Sfat Național”.

Așadar, după un discurs consistent al lui Ștefan Cicio-Pop, ce a explicat importanța evenimentului ce urma să aibă loc, în context internațional, și după ce, prin vocea lui Silviu Dragomir, comitetul executiv al Consiliului Național Român Central, ce contribuise decisiv la preparativele Unirii, își depunea mandatul, președintele Adunării, Gheorghe Pop de Băsești îi dădea cuvântul lui Vasile Goldiș.

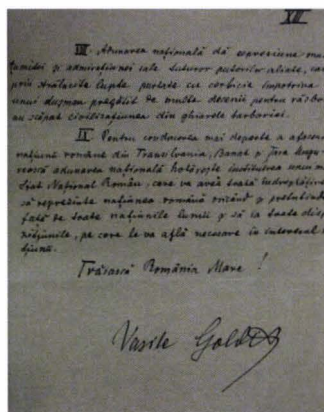


Prezentarea lui V. Goldiș, adresată Marii Adunări Naționale, începea cu o incursiune în istorie, luând în calcul rezistența neamului românesc de a îndura soarta aspră a „loviturilor dușmane în statornică răbdare”. Tributar unei viziuni latiniste asupra etnogenezei românești, Goldiș urmărea devenirea românească de la așezarea coloniștilor romani în Dacia. Perioada invaziilor barbare nu a făcut decât să mărească virtutea de „răbdare statornică” a românilor. Mai târziu urmează alți asupritori și aceeași statornicie și așteptare a românilor, întreruptă de „brațul puternic al geniului scânteelor al Viteazului Mihai”. Realizarea sa este vremelnică: „această unire o clipă dispăru ca fulgerarea unei scânteii electrice și trupul neamului nostru se frânse iar în bucăți”. Românii, adevărații proprietari legitimi ai pământului, au continuat apoi să fie socotiți străini și sclavi pe pământul lor strămoșesc. Vasile Goldiș insista apoi asupra ultimei jumătăți de secol, ce pentru românii din Transilvania a adus și mai grele opresiuni sub regimul dualist, cu toate că ei au continuat să își facă „datoria de cetățeni ai Ungariei și supuși ai dinastiei de Habsburg-Lotharingia”. A urmat însă Primul Război Mondial și eliberarea națională a națiunilor. „Națiunile trebuie liberate. Între aceste națiuni se află și națiunea română din Ungaria, Banat și Transilvania. Dreptul națiunii române de a fi liberă îl recunoaște lumea întreagă, îl recunosc acum și dușmanii noștri de veacuri. Dar odată scăpată din robie, ea – aleargă în brațele dulcii sale mame. Nimic mai firesc în lumea aceasta. Libertatea acestei națiuni înseamnă: - unirea ei cu Țara Românească [...] Să jurăm credință de aci înainte numai națiunii române, dar tot atunci să jurăm credință tare civilizațiunii umane. Câtă vreme vom păstra aceste credințe, neamul nostru va trăi, se va întări și fericiți vor fi urmașii noștri până la sfârșitul veacurilor”. Vasile Goldiș dădea apoi citire celebrului proiect de rezoluțiune a unirii. Proiectul

cuprindea 9 puncte și era conceput după cele mai democratice principii, chiar avangardiste dacă ținem cont de prevederi precum votul universal, „pentru ambele sexe” și reprezentativitatea în stat ce se dorea a fi totală pentru fiecare categorie socială, etnică sau profesională, precum și organizarea pe temelii solide a Transilvaniei până la uniformizarea legislativă și administrativă cu România. Cel mai important punct al rezoluției era însă punctul 1, pentru că acesta stabilea în fapt unirea cu România:

*Adunarea națională a tuturor Românilor din Transilvania, Banat și Țara Ungurească adunați prin reprezentanții lor îndreptățiți la Alba Iulia în ziua de 1 Decembrie 1918 decretează unirea acelor Români și a tuturor teritoriilor locuite de dânsii cu România* (citirea acetui punct a fost însoțită de aplauze frenetice și strigătul „Trăiască România Mare!”; audiența se ridicase în picioare, mâinile erau ridicate. Era ora 12 fix). *Adunarea națională proclamă îndeosebi dreptul inalienabil al națiunii române la întreg Banatul, cuprins între râurile Murăș, Tisa și Dunăre.*

Cuvântarea lui Vasile Goldiș se încheia cu cuvintele: „Legătura sfântă a celor 14 milioane de Români ne îndreptățește azi a zice: Trăiască România Mare!” și cu aplauzele nesfârșite ale Adunării.





## Documentele Unirii – primele 6 volume

Termenul „Documentele Unirii” face adesea trimitere la cele șase volume aflate în colecția Muzeului Național al Unirii, expuse de obicei la Sala Unirii și reprezentând piesele cu cea mai mare valoare simbolică pentru evenimentul Unirii Transilvaniei cu România, fără a minimaliza însă importanța unor piese precum: mapa lui Vasile Goldiș, biroul lui Aurel Lazăr, aparatul de fotografiat al lui Samoilă Mârza, clișeele pe sticlă ale zilei de 1 decembrie etc.

Documentele au fost donate de guvernul României, în mai 1929, noului Muzeu al Unirii înființat atunci la Alba Iulia. La vremea respectivă, prim-ministrul României era Iuliu Maniu, cel ce îndeplinise funcția de președinte al Consiliului Dirigent (adică tot șeful guvernului) al Transilvaniei în decembrie 1918. În mai 1929 se sărbătorea (cu întârziere) deceniul Unirii. Adunarea documentelor a fost organizată de Societatea ASTRA, care s-a

ocupat și de gruparea și legarea lor în piele, în șase volume de lux.

În total, cele 6 volume au 6000 de pagini.

Cea mai importantă colecție în care sunt publicate este cea intitulată *1918 la români*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, vol. I-X, 1983-1989, o serie mastodont care conține cele mai multe dintre documentele aflate la Alba Iulia, dar și multe alte izvoare cu referire la Unirea din 1918 și contextul său.

Volumul I, cuprinzând 1024 de file – prezintă actele oficiale ale Marii Adunări Naționale de la Alba Iulia: convocatorul, procesul verbal al adunării, lista membrilor Marelui Sfat Național; credenționalele (mandatele) celor două biserici românești, ortodoxă și greco-catolică, ale asociațiilor culturale, fondurilor de teatru, fundațiilor; sunt prezente apoi comunitățile de avere, presa, reuniunile de cântări, muzică și lectură, casele, societățile academice, institutele de credit, societățile sportive, reuniunile de femei, reuniunile învățătoresci, organizațiile de meseriași, reprezentanții institutelor de învățământ (teologice, pedagogice, școlile medii), tinerimea universitară, gărzile naționale, reuniunile de înmormântare și secțiile Partidului Social Democrat Român.

Exemple de titluri de documente: „Convocarea



Marii Adunări Naționale de la Alba Iulia pentru ziua de 1 decembrie 1918"; „Membrii Marelui Sfat Național ales în Adunarea de la Alba Iulia"; „Proces verbal al Adunării delegaților români ținută în 1 decembrie 1918 în sala casinei militare"; „Credențional pentru Titus Potoran din partea Reuniunii de lectură și cântări din Nădlac" etc.

Volumele II și III cuprind credenționalele (mandatele) delegaților trimiși de cercurile electorale de pe tot cuprinsul Transilvaniei. Au existat 131 de cercuri electorale (pe cuprinsul celor 26 de comitate din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș), fiecare cerc trimițând la Alba Iulia, în medie, câte cinci oameni. În total, circumscripțiile electorale au ales 641 de delegați titulari și 299 de supleanți, după cifrele publicate în *Gazeta Oficială*. După credenționale, numărul delegaților ar fi mai mare, întrucât mai multe comune din Transilvania și-au trimis spontan reprezentanți, în plus față de cei aleși în cercul electoral, nesocotind astfel directiva Consiliului Național Român Central (organizatorul Adunării de la Alba Iulia), ca alegerea să se facă pe cercuri și numărul delegaților să fie cinci per cerc. Majoritatea delegaților aflați în această situație au primit calitatea de supleanți.

Credenționalul dădea dreptul reprezentantului ales în circumscripție să fie prezent în Căzina militară la lucrările Adunării. Documentele sunt aranjate, la nivelul volumelor, pe județe, în ordine alfabetică. În total, conform cifrelor oficiale, au existat 1228 de delegați titulari. Printre cei mai faimoși se numără Vasile Goldiș, delegat de Radna, Ștefan Cicio Pop, delegat de Șiria, dar și Petru Groza, trimis de Deva.

Exemple de titluri: „Credențional pentru Laurențiu Pop din partea cercului electoral

Abrud"; „Proces verbal al ședinței de alegeri a cercului electoral din Aleșd"; „Credențional pentru Eliseu Dan, Ioan Păcurariu, Victor Onișan, Laurențiu Oanea și Ioan Catarg Zăgrea din partea cercului electoral al Năsăudului"; „Plenipotență pentru Petru Moldovan din partea însoțirii Buna din Feleac" etc.

Volumele IV-VI cuprind scrisori, adeziuni, telegrame sosite din toate colțurile Transilvaniei, protocoale, acte sub denumirea „Hotărârea noastră", adunând 62.553 de semnături de adeziune pentru Unire din foarte multe localități. În cazul analfabeților, aceștia își lăsau amprenta degetului. Aceste documente conțin adesea și numeroase formule patriotice ce exprimă dorința de unire și chiar versuri în aceeași direcție. Documentele sunt grupate pe județe.

Exemple: „Telegramă către Marea Adunare Națională din Alba Iulia expediată de Dr. Petruțiu"; „Hotărârea noastră - Brașovul Vechi"; „Telegramă către Ștefan Cicio Pop - Alba Iulia, expediată de Liviu Stupinar"; „Protocol al comunei Stâna. Poporul dorește libera dispunere asupra sorții sale"; „Telegramă către Marea Adunare Națională, expediată de Șoimii - societate sportivă din Sibiu".

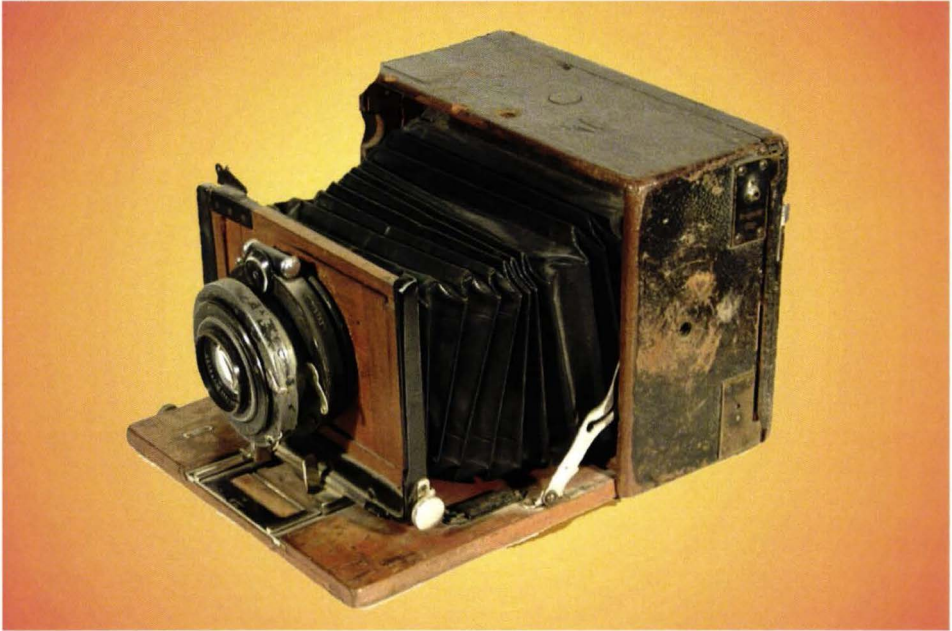
Pe lângă cele șase volume frumos legate și considerate îndeobște ca având cele mai importante documente ale unirii, în colecția muzeului mai există însă alte șase volume „ale Unirii" (așa-numitele volume VII-XII), cuprinzând documente nu mai puțin importante - manifeste ale Consiliilor naționale românești, anunțuri cu privire la formarea gărzilor naționale, apeluri ale sfaturilor militare, ordine de zi ale diferitelor consilii naționale, condici ale gărzilor naționale, protocoale de ședințe, plângeri, scrisori, telegrame, inclusiv schița-plan de apărare a orașului Alba Iulia în ziua de 1 decembrie 1918.

## BIBLIOGRAFIE

- Eugen Hulea, „Documentele Unirii", în *Apulum*, VII, 1969, p. 301-314.  
 1918 *la Români*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, vol. I-X, 1983-1989.  
*Gazeta Oficială publicată de Consiliul Dirigent al Transilvaniei, Banatului și ținuturilor românești din Ungaria, de la 1 decembrie 1918 până la 31 martie 1920*, Cluj, Institutul de arte grafice Lapkiado Soc., 1921.

102

Tudor Roșu



## Aparatul de fotografiat al lui Samoilă Mârza

### APARAT FOTO CU BURDUF

Marca: H. Ernemann, Dresda  
Model cu trepid, burduf extensibil din piele  
Tip de negativ: placă fotografică  
Obiectiv: Carl Zeiss Jena  
Anastigmat Tessar 1:6,5; f.18 cm DPD  
Datare: începutul secolului XX

Într-o emisiune TV prezentată în 2009, soția fratelui lui S. Mârza relatează în interviu: „spunea soacra că o vândut o păreche de boi și o dat bani la Samoilă ca să-și cumpere aparat de fotografiat”.

Fotografiile realizate la 1 Decembrie 1918 la Alba Iulia, deși într-un număr extrem de redus, au o valoare istorică uriașă și se datorează în totalitate proaspătului, la acea vreme, veteran de război Samoilă Mârza (1886-1967). Calitatea de unic fotograf al Unirii i-a fost recunoscută și printr-un certificat semnat la 16 ianuarie 1945 de către Eugen Hulea, președintele Despărțământului „Astra” din Alba Iulia și de Ion Berciu, directorul Muzeului Unirii Alba Iulia.

În ceea ce privește subiectul „Samoilă Mârza”, diverși autori au fost interesați de personalitatea acestuia și, în special, de prezența sa la Alba Iulia și de fotografiile realizate atunci. În registrul de stare civilă al parohiei Greco-Catolice Galtiu se arată că Samoilă Mârza s-a născut la 18 septembrie 1886 și a fost botezat „legitim” la 20 septembrie; „soarta” părinților este aceea de „economi”, iar religia Greco-Catolică. Reperele importante din traseul lui Samoilă Mârza sunt: ucenicia la Sibiu, între 1909-1911, participarea la Primul Război Mondial, în calitate de militar și fotograf, pe fronturile din Galiția și Italia, momentul realizării celor trei poze cu sfîntirea steagului Consiliului Național Român Militar la Viena, la 14 noiembrie 1918, drumul spre casă și sosirea cu patru zile la Alba Iulia înainte de Marea Adunare Națională.

Momentul chintesențial al biografiei lui Samoilă Mârza este însă executarea fotografiilor Unirii: cele trei clișee cu delegația din satul său, Galtiu, în dimineața zilei de 1 decembrie, apoi cele cinci fotografii celebre care surprind adunarea de la Alba Iulia, dintre care trei cu scene de masă

și două de la tribuna oficială, respectiv imaginea trupului neînsuflit al martirului Unirii.



Pe parcursul perioadei interbelice dar și mai târziu, fotograful Unirii avea să realizeze numeroase fotografii, fie de la evenimentele importante petrecute la Alba Iulia, fie cu diverse obiective din județ, la cererea unor instituții, dar, mai ales, cu chipuri de oameni simpli, de pe o rază largă în jurul Albei Iulia, folosind același aparat cu care immortalizase Unirea de la 1 decembrie.

„Mi-l amintesc venind la Galtiu... Apărea pur și simplu în curtea noastră, îmbrăcat într-un palton lung, purtând geanta cu aparatul și un trepied sub braț. Dacă era vară venea cu o bicicletă, care mă fascina având toate încheieturile legate cu sârmă. Radia, așa mi-l amintesc, râzând mânzește cu vocea sa ascutită, debordând de bună dispoziție...”

## BIBLIOGRAFIE

- Gheorghe Anghel, „Samoilă Mârza, fotograf al Unirii (1886-1967)”, în *Apulum*, VII/2, 1969, p. 361-374.  
 Maria Vieru Ișaeu, „Crâmpoie documentare despre fotograf al românității Samoilă Mârza”, în *Dacoromania*, nr. 41, 2008, p. 40-45.  
*Samoilă Mârza, 1886-1967. Fotograf al Unirii Transilvaniei cu România, 1 Decembrie 1918, Alba Iulia*, Alba Iulia, Ed. Altip, 2003.



## Fotografiile lui Samoilă Mârza din 1 decembrie 1918

Un certificat din 1945, eliberat de Eugen Hulea și Ion Berciu, enunța calitatea lui Samoilă Mârza: *Este singurul fotograf care a fost prezent la Adunarea Națională din Alba Iulia, din 1 Decembrie 1918, și susnumitul a imortalizat în 5 (cinci) fotografii unice imaginile istorice dela Marea Adunare Națională care a hotărât unirea Ardealului cu România. În colecțiile Muzeului Unirii din Alba Iulia se găsesc numai aceste fotografii istorice, dovedite ca autentice și toate cercetările, timp de două decenii, de a mai găsi și altele au rămas fără rezultat [...] Dl. Emanuil S. Mârza, ca un sincer patriot român, a pus la dispoziția Țării sale aceste documente de o mare valoare istorică, în mod gratuit, fără a avea nici un fel de beneficiu de pe urma muncii și inspirației sale.* După cum s-a demonstrat însă ulterior, există mai multe fotografii realizate de Samoilă, care ar putea intra în categoria „fotografiilor ale Unirii”.

În ultimii săi ani de viață, Samoilă Mârza a donat muzeului clișeele pe sticlă realizate la 1 decembrie, inclusiv cele cu delegația din satul Galtiu. Vorbim însă aici de clișeele pe care le mai deținea la acea vreme.



Primele poze executate în 1 Decembrie de Samoilă Mârza îi înfățișează pe participanții din satul său natal, Galtiu, înaintea plecării spre Alba Iulia. Două astfel de fotografii expun întreaga „delegație” și se află în colecțiile Muzeului Național al Unirii (una dintre ele pare totuși a fi făcută primăvara, aceiași oameni apărând în alte straie, corespunzătoare unui anotimp mai călduros). Mai există însă o a treia fotografie, probabil dispărută, cu un grup de călăreți, ce nu se află în patrimoniul muzeului albaiulian.

Pozele realizate efectiv în Alba Iulia zilei de 1 decembrie sunt în număr de cel puțin șase, posibil opt. În patrimoniul muzeului albaiulian se află șase dintre acestea. Cu excepția uneia, acestea sunt scene petrecute pe Câmpul lui Horea, acolo unde se strânseseră 100.000 de oameni și unde se instalaseră tribune pentru a se comunica

acestora stadiul lucrărilor din Sala Unirii, precum și pentru a li se prezenta resursele, conținutul și spiritul actului Unirii. Trei dintre aceste fotografii prezintă vorbitori de la sau din preajma acestor tribune.



*Episcopul Iuliu Hossu citind textul rezoluției (iar în centrul imaginii se află episcopul Miron Cristea);*



*Aurel Vlad la tribună, rostindu-și discursul cu brațul ridicat, încadrat de ostași ai Gărzii Naționale.*



*Țărani, ostași și orașeni cu numeroase steaguri în prim-plan.*



*Instantaneu de masă cu doi cai albi și numeroase steaguri, atât în plan apropiat cât și în plan îndepărtat; se zăresc pancartele satelor Galtiu și Șibot.*





*Scenă de masă cu gardiști în prima linie (probabil din unitatea de la Păclișa), în poziție de tragere; peste 100 de oameni aflați în prim-plan „pozează” la comanda fotografului.*

Un al șaselea clișeu din seria Samoilă Mârza aparținând muzeului albaulua arată trupul neînsuflețit al martirului Unirii, stegarul Ion Arion din comuna Iara. Acesta a fost împușcat de o gardă maghiară în ziua de 30 noiembrie, în momentul în care trenul în care se afla pornea din gara Teiuș spre Alba Iulia. Deși există posibilitatea ca instantaneul să fie luat în 2 decembrie, optăm mai degrabă pentru varianta 1 decembrie.



*Ion Arion pe catafalc*

#### BIBLIOGRAFIE

Georghe Anghel, „Samoilă Mârza, fotograf al Unirii. 1886-1967”, în *Apulum*, VII/II, 1969, p. 363.  
*Albumul Marii Uniri. Samoilă Mârza*, text introductiv de Radu Mârza, București, Monitorul Oficial, 2018.  
 Aurel Sântimbrean, Horea Bedeleian, Aura Bedeleian, Lucian Muntean, *Samoilă Mârza, 1886-1967. Fotograf al Unirii Transilvaniei Cu România, 1 decembrie 1918, Alba Iulia*, ediția a II-a, Suceava, Alexandria Publishing House, 2016.  
 Tudor Roșu, Ioana Rustoiu, Liviu Zgârciu, Marius Cristea, *Zece personalități ale Unirii*, Alba Iulia, ed. Vertical, 2017, p. 61-73.



## Fotografia delegației ardelene care a înmănat actul Unirii Regelui Ferdinand

Vasile Goldiș (1862-1934)

Alexandru Vaida Voevod (1872-1950)

Caius Brediceanu (1879-1953)

Miron Cristea (1868-1939)

Iuliu Hossu (1885-1970)

După încheierea lucrărilor Adunării Naționale de la Alba Iulia, stabilirea Consiliului Dirigent și a Marelui Sfat Național, o delegație a transilvănenilor s-a deplasat la București pentru a înmăna actul Unirii regelui Ferdinand. Delegația îl avea ca președinte pe Vasile Goldiș, ca membri pe Alexandru Vaida-Voevod, pe reprezentanții bisericilor românești, Iuliu Hossu și Miron Cristea, iar ca secretar pe Caius Brediceanu. După o primire emoționantă în capitală a acestei delegații, a urmat momentul cel



mai important al acestui episod, când, la 13 decembrie, în Sala Tronului, în prezența guvernului și a misiunilor străine (care reprezentau statele aliate ale României din Primul Război Mondial), Vasile Goldiș a predat regelui actul de unire de la Alba Iulia. Prin decretul-lege nr. 3631 din 11/24 decembrie 1918, publicat în Monitorul Oficial nr. 212 din 13 decembrie, Unirea a fost ratificată: „Ținuturile cuprinse în hotărârea Adunării Naționale de la Alba Iulia de la 18 noiembrie/1 decembrie 1918 sunt și rămân de-a pururea unite cu Regatul României”. S-a dat, de asemenea, un decret de organizare provizorie a Transilvaniei, cu menținerea celor două organisme, Marele Sfat Național și Consiliul Dirigent și reprezentarea în guvern, prin miniștri fără portofoliu. La 17/30 decembrie au fost numiți ca miniștri de stat în guvernul condus de Ion I. C. Brătianu: Alexandru Vaida-Voevod, Vasile Goldiș și Ștefan Cicio-Pop.

Vasile Goldiș către Regele Ferdinand I cu prilejul înaintării Actului Unirii:

*Sire! Unirea tuturor românilor într-un singur stat a trebuit să vie. S-a înfăptuit prin suferințe și sacrificii. Istoria se face prin legile firii mai presus decât orice putere omenească, dar obiectul și mijlocul acestei legi este bietul om muritor. Fericiți suntem noi românii de azi, că prin noi istoria săvârșește actul măreț al Unirii tuturor românilor într-un singur stat și prea fericiți suntem, că norocul tocmai acum a destinat statului român domnia unui Rege mare, care a înțeles chemarea sfântă a istoriei și s-a făcut luceafăr conducător al sufletului românesc.*

Regele Ferdinand I către delegația care i-a prezentat Actul Unirii:

*În numele Românilor din Vechiul Regat, din Basarabia și din Bucovina, astăzi uniți, cu*

*profundă recunoștință primesc hotărârea fraților noștri de peste Carpați, de a săvârși Unitatea Națională a tuturor Românilor și declar pe veci unite în Regatul Român toate ținuturile de Români de la Tisa până la Nistru [...]*

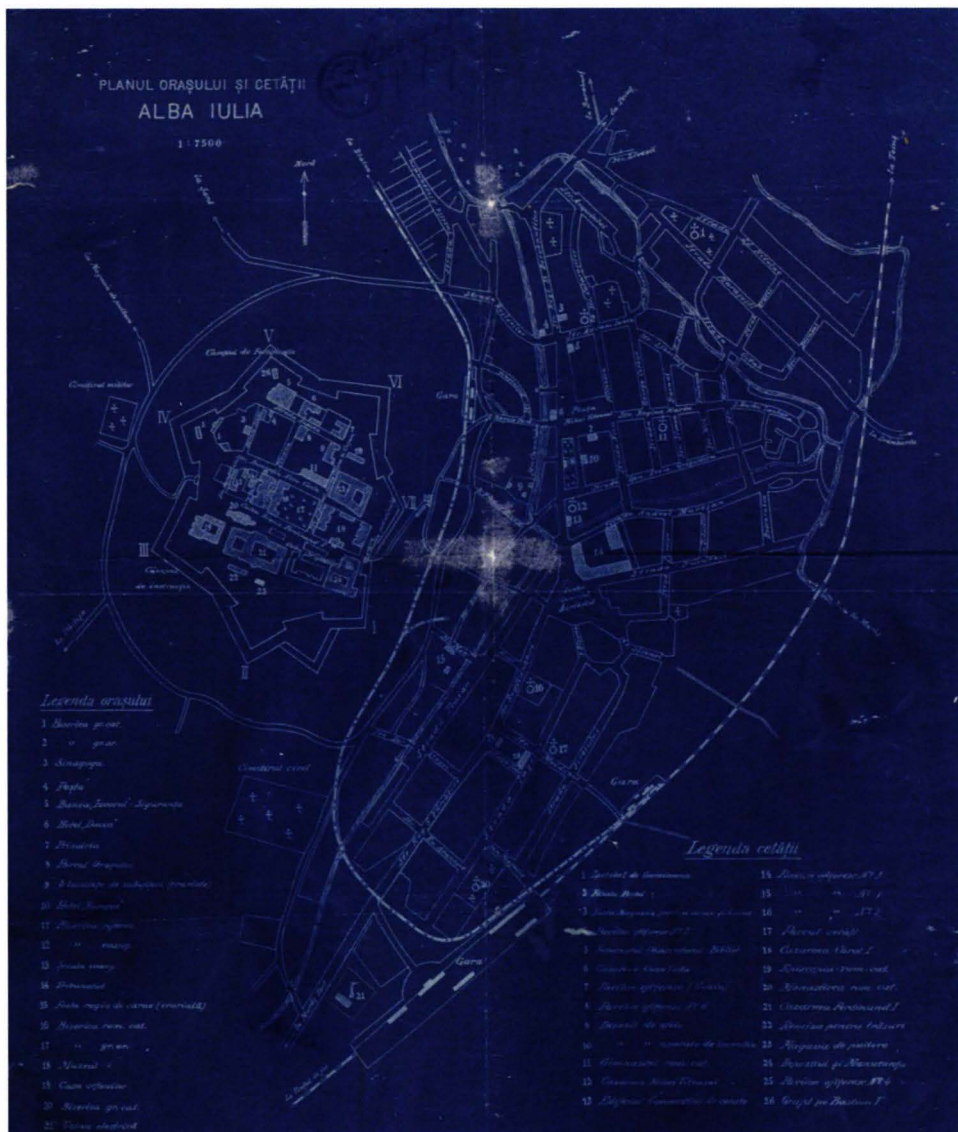
*Iuliu Hossu rememora mai târziu: „Eram patru: Goldiș, Alexandru Vaida, Miron Cristea episcopul de Caransebeș și cu mine. Ne-am urcat într-un tren special compus dintr-un vagon de clasă tras de o locomotivă mânăată cu stâneni de lemne. A doua zi, la București, ne-a așteptat noul guvern. Ni s-au spus vorbe pentru istorie: sunteți așteptați să sosiți de 1000 de ani. Să nu ne mai despărțim niciodată. Bucuria nu era a unei generații ci a întregului popor din toate veacurile, neam care a rămas neclintit în credința de unire. Nu erau doi popi însoțiți de doi laici, ci Transilvania cu prestigiul imens al suferințelor, al speranțelor și al prorocirilor; înaintau pe drumul istoriei aducând zornăit de lanțuri sfărâmate prin mijlocul poporului cuprins de frenezia triumfului. Multimea era alături de cei în modeste reverenți și sărăcăcioase surtoce. Cortegiul înainta flancat nevăzut de umbrele eroilor Transilvaniei românești prăbușiți năprasnic în nemurire. Eram în Ierusalimul aspirațiilor naționale, în cetatea de scaun a voievozilor țării românești! Vedeam lacrimi care îngenuncheau pe unii; alții presărau flori cine știe de unde aduse din Bucureștiul plin în 1918 doar de petalele inimilor; unii aruncau pălăriile; cu toții răbufneau în strigăte de neconținută bucurie. Stăteam toți patru încremeniți. Priveam cerul senin a pierdută, a mistică binecuvântare, și, – Doamne, Doamne, – curgeau și lacrimile noastre din căldură de neseacă izvor. Osana, ne-am eliberat! Veșnicia mi-a dat și mie paharul bucuriei”*

## BIBLIOGRAFIE

Tudor Roșu, Ioana Rustoiu, Liviu Zgârciu, Marius Cristea, *Zece personalități ale Unirii*, Alba Iulia, Ed. Vertical, 2017.

# Harta orașului Alba Iulia, pe la 1920

În colecțiile Muzeului Național al Unirii se află un număr mare de hărți moderne, dintre care, o parte însemnată prezintă orașul Alba Iulia. Se poate urmări astfel, destul de judicios, evoluția teritorială și arhitectonică a orașului, cel puțin în ultimii 150 de ani.





Dintre hărțile orașului, am selectat una, poate mai puțin cunoscută, ce înfățișează Alba Iulia pe la 1920, după Adunarea Națională de la 1 decembrie 1918 și înainte de construcția Catedralei Încoronării (finalizată în 1922). În locul acesteia din urmă se afla, așa cum o arată și harta în discuție, edificiul comandantului cetății.

Pe de altă parte, denumirile străzilor și diverselor edificii din cetate și oraș erau deja românizate: actuala stradă Mihai Viteazul din cetate primise numele de „Calea Regele Ferdinand I”; paralel cu ea, se afla strada „Inocențiu Micu Klein”; mai înainte numită „Cazarma Pionierilor Franz Josef”, clădirea respectivă era identificată acum cu „Cazarma Carol I”; fosta Cazarmă Mare a Infanteriei (clădirea vechiului Colegiu Bethlen) era denumită acum „Cazarma Mihai Viteazul”, iar în locul Cazarmei Artileriei și Arsenalului (pe locul vechiului palat princiar) se vorbea acum de „Cazarma Ferdinand I”. Armata română preluase, așadar, toate unitățile din Cetate.

La fel, în Orașul de Jos, mai toate străzile purtau nume cu rezonanțe noi, precum „București” sau „Olteniei” (numite la fel și astăzi), „Regimentul 5 Vânători” sau

„Traian”. Unde odinioară se vorbea de străzile „Bethlen” și „Rakóczi”, acum pronunția era „General Eremia Grigorescu” și „Simion Bărnuț”. Actuala Piață Ferdinand purta și ea un nume proaspăt, „General Berthelot”, în cinstea celui ce pășise ca un mare prieten al românilor și în Alba Iulia, la 1 ianuarie 1919. Vechiul Hotel Hungaria, loc al consfăturilor și ședințelor în zilele de dinainte de 1 decembrie 1918, se numea deja „Hotel Dacia”, în timp ce „Hotel Europa”, mai internațional, își păstrase același nume. Harta relevă și alte edificii și amenajări care astăzi nu mai sunt sau și-au schimbat destinația: Gara Mică, Sinagoga veche, muzeul orașului.

În altă ordine de idei, Alba Iulia era încă, și va rămâne așa destulă vreme, un oraș mic (cu o populație în jur de 10.000 de locuitori), în pofida planurilor de amplă dezvoltare pe care edilii începuseră să le imagineze la vremea respectivă. Orașul se întindea numai pe latura estică a cetății, de la gară și până spre locul în care în prezent se află AlbaMall. De altfel, la acea vreme, reședința județului Alba Inferioară (aceasta a fost denumirea unității administrative până în 1925) se afla încă la Aiud (până în 1929).

## BIBLIOGRAFIE

- Județul Alba. Istorie, cultură, civilizație*, ed. V. Moga și G.T. Rustoiu, Alba Iulia, 2013, p. 215-217.  
 Gh. Fleșer, *Alba Iulia. Orașul și monumentele sale în imagini de epocă*, Alba Iulia, 2010, p. 34 et passim.  
 Gh. Fleșer, *Cetatea Alba Iulia. Edificii istorice și amenajări urbanistice*, Alba Iulia, 2006, p. 85 et passim.



[illegible]

La ceremonia de la Alba Iulia au participat delegații oficiali din întreaga Europă, dar și de pe alte continente, precum și peste 30.000 de oameni. Trenul regal, împodobit cu ramuri de brad și drapele naționale, a sosit în gara Alba Iulia în dimineața zilei de 15 octombrie. Ritualul suprem al încoronării a avut loc sub baldachinul plasat în fața clopotniței catedralei. Coroana lui Ferdinand i-a fost înmănată acestuia de președintele Senatului, Mihai Pherekide, cu cuvintele: „Coroana pe care aleșii țării o prezintă astăzi Majestății Voastre este coroana primului rege al României întregite, cu hotarele de la Tisa la Nistru și la Marea Neagră”. După ce și regina și-a primit coroana, s-a intonat imnul regal, s-au tras 101 salve de tun, iar clopotele din Alba Iulia și din întreaga Românie au bătut pentru momentul săvârșit. Dejunul oficial a avut loc în Sala Unirii, iar de la ora 14.30 s-a petrecut defilarea trupelor, cu 15.000 de soldați. Seara, la 18.30, trenul regal și celelalte trenuri oficiale au plecat spre capitală, unde ceremoniile au continuat în zilele următoare.

Evenimentul a fost reflectat și în presa locală din Alba Iulia. *Vestea*, organul liberalilor din Alba (chiar dacă se autoîntitula „ziar independent”), a început să apară chiar din toamna aceluși an, 1922. Ceremonia încoronării, cu întregul program, a fost anunțată încă din primul număr al ziarului, apărut în 23 septembrie, program reluat cu și mai multe detalii în numerele următoare. Apelurile la populație, pentru participarea la eveniment și pentru desfășurarea în bune condițiuni au fost prezente, de asemenea, în paginile publicației: „Să alergăm toți din toate părțile să fim de față în ziua aceasta, căci așa o zi sfântă n-a mai avut poporul nostru... Ziua aceasta este triumful dreptății și adevărului”, dar și „Blestemat să fie cel ce cutează ca din ziua aceasta, din cea mai sfântă zi de sărbătoare a neamului nostru, să facă o zi de neunire, de ceartă și zizanie”

Deși *Vestea* a avut, în această perioadă, o apariție bisăptămănală de marțea și sâmbăta, numărul din 15 octombrie a apărut duminică, fiind special dedicat încoronării și suplimentat cu două pagini (având 6 în loc de 4). Nu a mai fost reluat programul evenimentului, lăsându-se loc unor apeluri poetice, la unitate națională și la memoria istoriei, mai îndepărtată sau mai recentă. Chiar prima pagină a ziarului invoca spiritul principalelor râuri și munți, ca martori eterni ai devenirii românești, nici un epitet nefiind omis, și personificând în acest mod și Alba Iulia: „Iar tu, Alba Iulie! Tu, Vitleemul și leagănul neamului nostru, tu, tribuna cea înaltă, pe carea, din început, s-a jucat toată drama poporului român, - cu scene luminoase de sclipită, iar întunecate de veacuri întregi, până la 'catharzis'-ul plin de dumnezească strălucire a Încoronării

de astăzi, - gătește-te, împodobește-te cu purpura fericirii realizate, cu aurul triumfului izbândit și cu seninul visului izbândit. Gătește-te, ca să primești după toată cuviința, pe mirele tău iubit, pe Voevodul cel cu nume de arhanghel, carele vine - după treisute și mai bine de ani, ca să te revadă. Vine pe albul lui înspumat și înconjurat de toți aprigii lui căpitani [...] Mișcă, Alba Iulie, și scutură din adânc glia de pe podeiul tău înțelenit, ca să iasă și să se adune la loc măruntaele, schingiuite pe roată, ale neînfricaților mucenici ai neamului: Horia, Cloșca și Crișan, ca să fie și ei de față, la ziua cea mare a Încoronării, la ziua de plată și răsplată a suferinței lor”. Paginile următoare ale ziarului au continuat în aceeași notă patetică, figurile lui Mihai Viteazul, Horea, Cloșca și Crișan fiind cele mai des amintite. Figura ostașului român, de o parte și de alta a Carpaților, a fost, de asemenea amintită, sacrificiul acestuia din marea conflagrație mondială încheiată cu patru ani în urmă făcând posibilă înfăptuirea de la Alba Iulia. Ostașul se confundă, în fapt, cu țăranul roman, plugarul, exponentul unei întregi națiuni. Pagina a treia a revistei prezenta două poezii omagiale, consistente, dedicate suveranilor. Pagina a patra făcea referiri largi la pictura catedralei, realizată de Costin Petrescu. Paginile următoare reluau temele obișnuite ale ziarului, fără referiri la Încoronare.

Relatarea evenimentului a avut loc în numărul următor din *Vestea*, apărut sâmbătă, 21 octombrie (numărul obișnuit de marțea nu a mai apărut), cu punctări și descrieri mai concrete ale momentelor ceremonialului din 15 octombrie, dar continuând și direcția poetică din numărul precedent.

## Fotografiile și filmul Încoronării (Jurnal sonor din 1939)

Spre deosebire de evenimentul Unirii de la 1 decembrie 1918, patru ani mai târziu, serbarea Încoronării de la 15 octombrie 1922 a lăsat moștenire un număr considerabil de fotografii, inclusiv un film, e drept, de întindere redusă. Majoritatea acestor fotografii au intrat, de la sfârșitul anilor '20, și în colecțiile Muzeului Unirii.



Fotografiile surprind toate momentele importante din programul zilei de 15 octombrie, începând cu sosirea trenului regal în gara din Alba Iulia, deplasarea suveranilor la Catedrala Încoronării cu momentul chintesențial al ceremoniei primirii coroanelor regale, prezența suveranilor în zona apartamentelor regale, amenajate în complexul catedralei, respectiv momente ale defilării trupelor militare (15.000 de soldați au defilat în acea zi la Alba Iulia). Numeroase personalități prezente la eveniment sunt surprinse în imagini: regina Elisabeta a Greciei (fiica regelui Ferdinand și a reginei Maria), Alexandru, regele Iugoslaviei, alături de proaspăta sa soție, regina Maria (fiica Mărioara a cuplului regal al României), principele moștenitor Carol, alături de soția sa, principesa Elena, apoi principesa Ileana, Beatrice, infanta Spaniei, prim-ministrul Ion I.C. Brătianu și o serie de alți oameni politici, mitropolitul primat Miron Cristea și alte fețe bisericești, o serie de militari, apoi membri ai misiunilor străine: franceză, italiană, engleză, belgiană, daneză, spaniolă, americană, greacă, japoneză etc.

Punctul culminant al ceremonialului, acela al primirii coroanelor de către regele Ferdinand și regina Maria, s-a desfășurat astfel: la orele 11, când în întreaga Românie se băteau clopotele bisericilor, iar la Alba Iulia răsunau cele 101 salve de tun, regele a luat coroana de oțel și și-a așezat-o singur pe creștet.

Apoi, după ce regina a îngenunchat, regele i-a așezat pe cap coroana de aur, a ridicat-o apoi de mână și a sărutat-o pe frunte.

În ceea ce privește filmul Încoronării, acesta este, de fapt, o peliculă realizată în 1939, de 114 metri, conținând un „jurnal sonor” cu tema „F.R.N. la Alba Iulia” (Frontul Renașterii



Naționale), realizat de Oficiul Național al Cinematografiei din București. Jurnalul este dedicat Serbărilor Unirii din 1939 ce au avut loc la Alba Iulia, dar primul minut al filmului aduce imagini din timpul ceremoniei Încoronării din 15 octombrie 1922. Imaginile surprind în special momentele ce au avut loc în zona catedralei. Apar figurile reginei Maria și regelui Ferdinand, dar și alte personaje, precum generalul Berthelot. Secvențele de început surprind caleașca regală, iar cele de final defilarea trupelor din fața catedralei.



#### BIBLIOGRAFIE

*Regii României Mari la Alba Iulia - album*, ed. Dorin Giurgiu, Ioana Rustoiu, Marius Cristea, Smaranda Cuturean, Alba Iulia, Ed. Altip, 2013.



108

Smaranda Cutean,  
Gabriela Mircea

## Două portrete regale: Regele Ferdinand și Regina Maria



**Stoica Dumitrescu, Regele Ferdinand**  
(ulei pe pânză)

Un eveniment cu totul special, legat de colecția de artă a Muzeului Unirii din Alba Iulia, a fost cel din 2013, când s-au „descoperit”, în depozitele instituției, șapte picturi, în ulei pe pânză, reprezentându-i pe *Regele Ferdinand* și pe *Regina Maria*, legate în chip evident de sărbătoarea și procesiunea Încoronării, din 15 octombrie 1922. Sunt lucrări de mari dimensiuni, ascunse publicului în perioada de după 1947-1948, când cultul Regalității a fost interzis. Cel mai probabil „dosirea” lor, imediat după căderea monarhiei, s-a datorat lui Ion Berciu, directorul de atunci al Muzeului Regional și au rămas ascunse cu concursul tacit al direcțiunii și specialiștilor instituției, al custozilor de colecții.

Presupunem că tablourile (două semnate de Stoica Dumitrescu – *Regele Ferdinand*, *Regina Maria*, Pericle Capitan – *Regina Maria*, V. Leon – două reprezentări ale Regelui Ferdinand; Zogu Zaharescu – *Regele Ferdinand* - și o reprezentare a suveranului României Mari realizată de un pictor rămas anonim) au ajuns în patrimoniul muzeului în intenția organizării unei săli permanente dedicate regilor României Mari. De asemenea, concursul organizat pentru pictarea catedralei încoronării sau organizarea Serbărilor Unirii ar fi putut constitui un alt eveniment pentru care o galerie a regilor se impunea a fi organizată la Alba Iulia.

Lui Stoica Dumitrescu îi datorăm două din cele șapte portrete ale regilor României Mari aflate acum în patrimoniul Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia. Stoica Dumitrescu (1886-1965) a studiat pictura la Școala de Arte Frumoase din București, s-a perfecționat la Școala de Arte Frumoase din München, formându-și stilul propriu în peregrinările din Franța și Germania.

A fost combatant în timpul Primului Război mondial apoi atașat ca pictor, pe lângă Marele Cartier General al Armatei. Atașat de pictura cu tematică istorică, a colaborat ca ilustrator la editura Cartea Românească, a fost restaurator și pictor la Muzeul Militar din București. Lucrare de aparat (închisă, finalizată), portretul Regelui Ferdinand relevă masculinitatea, fermitatea și chiar rigiditatea monarhului României, reprezentat cu mantia în care a fost încoronat, alături de celelalte însemne regale: coroana și sceptrul.

Deosebită, sub aspect calitativ, în evidență concurență valorică cu tablourile datorate lui Stoica Dumitrescu, cumva chiar deasupra acestora, prin complexitatea compozițională, poate fi considerată reprezentarea academică a *Reginei Maria*, datorată lui *Pericle Capidan* (1869-1966) și datată 1927. *Pericle Capidan* (1869-1966) a urmat cursurile Școlii de Arte Frumoase din București, avându-i profesori pe Theodor Aman, Gheorghe Tătărescu, apoi susținut de o bursă de studii la München, a plecat mai departe spre Paris, la Academia Națională de Arte Frumoase. Redarea chipului reginei din tabloul aflat la muzeul albaulian are și trimiteri „realiste”, ceea ce corespunde unei evidente tendințe de surmontare a academismului și de temperare a artificialului, pe care o astfel de reproducere o presupune, ceea ce dă consistență aparte reprezentării și ne trimite la gândul că a putut fi realizată după „natură”.

Spațiul mic în care au fost „depozitate” au lăsat urme, astfel încât se impuneau intervenții urgente de conservare și restaurare. Beneficiind de concursul *Casei Regale a României*, prin prezența expertului

în pictură *Adrian Buga*, care a confirmat în mod incontestabil autenticitatea lucrărilor și a contribuit la corecta lor apreciere valorică, s-a trecut la inițierea unui program de restaurare și recondiționare a lor, cu contribuția specialiștilor de la Muzeul Brukenthal din Sibiu (a restauratorului Ioan Munteanu îndeosebi), întreprindere încheiată cu succes. După doar un an de la (re)descoperire, cu sprijinul Consiliului Județean Alba, care a suportat integral costul restaurării și al înrămării acestor impresionante tablouri, s-a ajuns la situația în care ele au putut fi restituite publicului larg, fiind expuse până recent în Sala Unirii.



*Pericle Capidan, Regina Maria*  
(ulei pe pânză)

## Plachetele regale

După înfăptuirea statului național unitar de la 1 decembrie 1918, după ratificarea la 29 decembrie 1919 a legilor de unire și după recunoașterea internațională a acesteia, poate cel mai important obiectiv al României Mari a fost încoronarea suveranilor țării întregite „ca o consfințire a unității naționale, cu atâtea jertfe dobândită”.

Inițial, încoronarea a fost planificată pentru anul 1921 dar, a fost amânată din diferite motive dintre care, cel mai greu au atârnat cele de natură politică. Încoronarea oficială a fost decisă în final pentru 15 octombrie 1922 la Alba Iulia, în „Biserica Încoronărei”, construită în acest scop. Ambele momente programate au fost însoțite de emisiuni de medalii lucrate de sculptorul Mihail Kara pentru anul 1921 și de lt. colonel în rezervă Constantin Kirițescu pentru anul 1922.

În anul 1921 a fost înființată o comisie, condusă de generalul Coandă, însărcinată cu organizarea serbărilor, cu obiectul construirii unei biserici monumentale în Cetatea Alba Iulia care să găzduiască ceremonia încoronării. Numeroși artiști, fabrici, firme s-au oferit să participe la organizarea serbărilor și construcția bisericii. Tot atunci s-au comandat și costumele, podoabele și însemnele puterii pe care urmau să le poarte cei doi suverani și care s-au folosit în final de abia în 1922, dar sub conducerea altei comisii de organizare, condusă de gen. Traian Moșoiu, iar apoi de inginerul Anghel Saligny.

În contextul celebrării evenimentului încoronării se încadrează și baterea de medalii comemorative oficiale sau populare. În 1920-1921, Kara a bătut câteva medalii și a creat câteva machete comemorative pentru anunțata încoronare. Așa cum Kara a fost medalistul încoronării care nu a mai avut loc, Constantin Kirițescu a fost medalistul încoronării din 1922.





În cazul de față avem o serie de plachete populare din material ceramic, create pentru a fi comercializate cu ocazia evenimentului încoronării de la Alba Iulia. Ele au fost create de sculptorul Teodor Burcă, la comanda societății comerciale *VIAȚA ROMÂNEASCĂ S.A. Editură, librărie, papetărie București și executate la Uzinele Chimice Române. Secția CERAMICĂ* pentru încoronarea planificată în anul 1921. Cum evenimentul s-a amânat pentru 15 octombrie 1922, ele au fost puse la vânzare cu această ocazie chiar dacă lângă semnătura sculptorului este imprimat anul 1921.

**Teodor Burcă** (*Theodor Burcă*) (n. 25 februarie 1889, Slatina – d. 8 octombrie 1950, București, cimitirul Sf. Vineri) a fost un sculptor monumentalist român, autorul a numeroase monumente închinare eroilor români din Primul Război Mondial.

Theodor Burcă a urmat *Școala de arte și meserii* din Craiova și *Școala de arte frumoase* din București, având ca profesori pe Wladimir Hegel și Dimitrie Paciurea. După ce a absolvit *Școala de Arte Decorative* din Viena, a studiat și la *Academia „Julian”* din Paris între 1910-1913, cu Verlle și Ernest Dubois, afirmându-se ca un remarcabil sculptor, din 1934 fiind și conservator și custode al Pinacotecii Municipale București.

Sculptorul Teodor Burcă a fost, în egală măsură, apreciat și contestat de critica vremii. A murit devreme, fără a-și putea da măsura talentului. Burcă a fost un excelent meșteșugar și face parte din acea categorie a sculptorilor români care, dacă nu a excelat, poate și din cauza timpului scurt în care a lucrat, a contribuit la consolidarea școlii de sculptură românească contemporană.



Plachetele în ziarul Vestea din 1922

## BIBLIOGRAFIE

Lucian Nastasă, *Itinerarii spre lumea savanta. Tineri din spatiul romanesc la studii in strainatate 1864-1944*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2006, p. 125

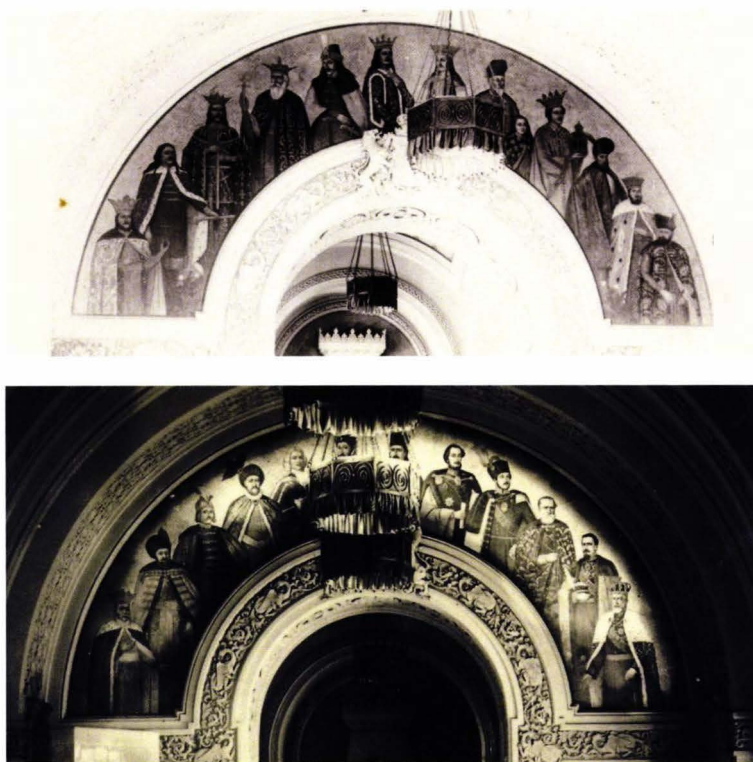


## Galeriile domnitorilor din Sala Unirii, de Pierre Bellet

Importanța istorică pe care o dobândise clădirea Casinei militare în urma Marii Uniri a determinat, între 1921-1922, modificări ale edificiului: amplificarea spațiului interior, adăugarea unei bolți semicirculare (susținută de pilaștri și ornată cu coloane, console și benzi decorative de inspirație vegetală), ale cărei arcade și lunete ale nișelor au fost decorate cu picturi pe pânză de în reprezentând domnitori români semnificativi din punct de vedere istoric, picturi realizate de Pierre Bellet.

Născut la Galați într-o familie de francezi, Pierre Auguste Bellet (1865-1924) a fost un pictor român ce a studiat în Franța, ca auditor liber la cursurile Școlii pariziene de Belle Arte, în atelierul lui Benjamin Constant și Alexandre Cabanel. Bellet a fost prezent în două rânduri la Salonul Oficial din Paris (1890, 1891), premiat cu mențiune în ambele ocazii. După întoarcerea în țară, el a activat la București, iar punctul culminant al operei sale l-a constituit realizarea portretelor voievozilor, domnitorilor și regilor din Sala Unirii de la Alba Iulia, la începutul anilor 1920.

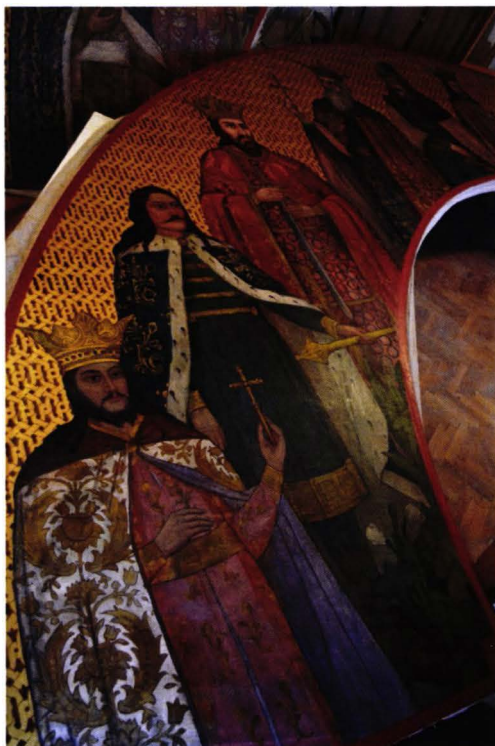
Cele două arce pictate de el cuprind portrete ale unor domnitori, începând cronologic de la întemeierea statelor medievale românești și terminând cu regele Carol I, însă de remarcat este că printre aceste portrete nu regăsim nici un domnitor



sau principe transilvănean. Primul arc îi reprezintă, astfel, pe Matei Basarab, Vasile Lupu, Șerban Cantacuzino, Constantin Brâncoveanu, Dimitrie Cantemir, Grigore al III-lea Alexandru Ghica, Tudor Vladimirescu, Barbu Dimitrie Știrbei, Gheorghe Bibescu, Mihail Sturza, Alexandru Ioan Cuza și Carol I. Cel de-al doilea arc cuprinde portretele lui Basarab I, Dragoș Vodă, Mircea cel Bătrân, Alexandru cel Bun, Vlad Țepeș, Ștefan cel Mare, Neagoe Basarab, Petru Șchiopul cu fiul Ștefan, Doamna Chiajna, Mihai Viteazul, Radu Șerban și Ieremia Movilă.

În timpul regimului comunist, pictura lui Bellet nu a mai fost considerată corespunzătoare ideologic, astfel că a fost coborâtă din Sala Unirii; picturile au fost tăiate și bătute în cuie pe geamuri și uși (pentru capitonare), astfel că mai mult de jumătate din fiecare lucrare în parte a fost

pierdută. Bucățile rămase au fost ascunse în laboratorul de arheologie al muzeului, și au fost redescoperite în 2012. În 2015, bucățile de pictură au intrat într-un proces de restaurare, realizat de o echipă de cinci specialiști aparținând Muzeului Național Brukenthal din Sibiu. Procesul de restaurare a durat un an, iar cu ocazia centenarului, pictura lui Bellet va împodobi din nou Sala Unirii.



## Cartea de Aur a Serbărilor Unirii



Una dintre cele mai valoroase piese din patrimoniul muzeului albaulian este *Cartea de Aur a Serbărilor Unirii*, lucrare apărută sub egida *Comitetului de patronaj al doamnelor române*, constituit la inițiativa lui Sever Bocu, ministru pentru Banat, în 17 martie 1929, cu scopul organizării și promovării unor acțiuni culturale care să se integreze în programul general al Serbărilor Unirii din 1929.

Suntem în prezența unei opere de artă, unică în felul ei prin realizare și semnificații. Concepută, inițial, să păstreze semnăturile personalităților din viața politică și culturală a României Mari (ale membrilor Casei regale, guvernului, mitropolitilor, episcopilor, generalilor care au luptat pe front, misiunilor militare și diplomatice care au activat în spațiul românesc în timpul Marelui Război, ale membrilor Academiei, ale magistratilor, membrilor corpului diplomatic românesc din străinătate etc.), ea își datorează valoarea artistică frumuseții miniaturilor realizate de Cecilia Cuțescu Storck, pictoriță în vogă la vremea aceea. Artista a încercat să ofere, pe file de pergament, miniaturi executate în acuarelă, inspirate din arta decorativă tradițională, din heraldica românească și din mari evenimente ale istoriei noastre naționale. Nu se cunosc motivele pentru care majoritatea rubricilor pentru semnături au rămas necompletate.

Coperțile sunt în legături de lemn acoperit cu piele, prezintă două încuietori de argint, iar pentru sprijin, și 4 butoni din argint. Pe prima copertă decorul îl reprezintă două chenare aurite alcătuite dintr-un vrej de viță de vie, între acestea fiind înșiruite 16 flori de ornament în maniera decorului vechilor tipărituri bisericești. Sterna României, adoptată la 23 iunie 1921, este plasată central, într-o rozetă. A doua copertă are un chenar îngust dublu, cu motiv geometric,



În interiorul acestuia, aidoma iconografiei de carte veche românească, într-un chenar în formă de romb fiind imprimată scena Pogorării la iad (Anasthasis), accentuată de reprezentările evangheliștilor, începând din stânga sus, Matei, Marcu, Luca și Ioan în cele 4 colțuri.

Cele 16 file din pergament gros au fost lucrate individual, foaie cu foaie, legate, ulterior, două câte două, cu excepția ultimei fascicule care a fost prinsă de un cotor de

hârtie ceva mai groasă. Miniaturile (apar domni, domnițe, domnitori – Ștefan cel mare, Mihai Viteazul etc –, fortificații medievale) au fost realizate de artistă în acuarelă cu accent în tuș sau pastel, iar fondul chenarelor în pulbere fină de aur sau argint. Pe foaia de titlu, alături de titlu, apare textul „Cartea de Aur este cinstirea acelor cari în mari clipe istorice au înfăptuit visul milenar al tuturor românilor: întregirea României”. Iar filele 2 și 3 cuprind câteva versuri închinare Albei Iulia și semnate de Mircea Rădulescu.





112

Ioana Rustoiu

## Steagul U.S.R. CARPATINA al românilor din Statele Unite ale Americii



La sfârșitul secolului al XIX-lea, dar mai ales după 1900, ardelenii își părăsesc în număr tot mai mare locurile de origine emigrând spre promițătoarele țărâmurii ale Americii. Ajunși pe pământ străin, românii încep să se organizeze în diferite „reuniuni” și „societăți”, în primul rând din nevoi economice: printr-o contribuție în bani, membrul unei astfel de asociații beneficia de ajutor în caz de boală ori de deces. Imediat după constituire au apărut și rosturile culturale, încercarea de menținere a limbii, a tradițiilor, a legăturilor cu rădăcinile lor.

În 1902, numeroasa comunitate românească din Cleveland-Ohio a înființat prima societate românească dându-i numele de *Societatea Română de Ajutor și Cultură „REUNIUNEA CARPATINA”*. Acțiunile societății se manifestau sub două steaguri: cel românesc, al originii membrilor săi și cel american, al țării de adopție. Exemplul *Reuniunii Carpatina* a fost urmat de alte comunități românești stabilite în Statele Unite ale Americii, cele mai multe fuzionând în anii 1926 și 1928 pentru a forma o asociație mai puternică, sub numele „U.S.R. Carpatina”.

Activitatea societății era cunoscută în țară, astfel încât în 1929, cu ocazia Serbărilor Unirii, guvernul din România a invitat la manifestările de la Alba Iulia și București și pe românii de dincolo de granițele ei. Societatea a fost reprezentată atunci de

președintele Nicolae N. Boeriu. „Românii americani” răspund cu entuziasm și, pentru ca trecerea lor să nu fie doar una de „paradă”, efemeră, ei lasă în patrimoniul Muzeului Unirii ce trebuia inaugurat la Alba Iulia primul drapel românesc al societății – „simbolul societății noastre, primul tricolor românesc care a fluturat pe pământul mării republici a Statelor Unite din America de Nord”, dar și steagul american cu care au defilat la Serbările Unirii. Donația a fost anunțată într-o scrisoare semnată la 21 aprilie 1929, publicată în ziarul local *Alba Iulia* (numărul din 11 octombrie 1929), alături de răspunsul de mulțumire pentru donații al custodelui de atunci al Muzeului Unirii, Leonte Opreș.

Steagul, din mătase în trei culori: roșu, galben și albastru, cu hampa dispusă pe orizontală are dimensiunile 175/136 x 125 cm și a fost inscripționat prin tehnica broderiei: „Societatea Română” (fir roșu) „Carpatina” (fir albastru), „1902, Cleveland O, 1906” (fir galben). La momentul donației drapelul se afla într-o stare bună de conservare. Păstrat în condiții improprii, expus acțiunii luminii, materialul s-a degradat, astfel încât a fost necesară o muncă migăloasă de refacere în laboratorul de restaurare textile al Muzeului Național al Unirii în care a intrat în 11 mai 1987 fiind terminat doar după un an și jumătate, în 20 noiembrie 1988 (restaurator Doina Hendre Biro), după care a fost expus pentru aproape trei decenii în expoziția permanentă.



*Steagurile societăților românești din S.U.A. la Serbările Unirii  
(Alba Iulia, 20 mai 1929)*

## BIBLIOGRAFIE

Dorin Giurgiu, Ioana Rustoiu, Marius Cristea, Smaranda Cutean, *Regii României Mari la Alba Iulia*, Alba Iulia, Editura Altip, 2013, p. 36.

## Colanul Ordinului național Ferdinand I



Ordinul Ferdinand I. Colanul și Marea Cruce



Marca firmei de bijuterii Joseph Resch și Fii imprimată pe mătasea din interiorul cutiilor care păstrează distincțiile Ordinului Ferdinand I

Ordinul Ferdinand I cu toate cele 6 grade ale sale: cavaler, ofițer, comandor, mare ofițer, mare cruce și colan a fost instituit în 1929 în exclusivitate pentru cetățenii români care au avut o contribuție deosebită la realizarea Unirii din 1918. Conform regulamentului din 1932, numărul celor care puteau primi o asemenea distincție era limitat la 100 cavaleri, 75 ofițeri, 60 comandori, 40 mari ofițeri, 15 mari cruci și 8 colane, număr maxim neatins de Carol II. Medalia atașată ordinului (cu spade pe panglică) s-a acordat voluntarilor, în special ardeleni și bucovineni, care au luptat în cadrul armatei române sau în cadrul unor armate aliate. Ordinul a fost desființat de Carol al II-lea în 1937, pe considerentul că cei care ar fi avut dreptul să-l primească au fost deja decorați. În ierarhia distincțiilor stabilită la 1932 Ordinul Ferdinand I ocupa locul al III-lea, după Ordinul militar „Mihai Viteazul” și Ordinul național „Carol I”.

Însemnul ordinului se prezintă sub forma unei cruci de aur smălțuită, verde, cu capetele brațelor despicate, în formă de doi F adosați având deasupra coroana regală de aur, cu smalțul vizibil. Panglica de culoare albastră are la mijloc o dungă galbenă, străbătută de un fir roșu. La cavaleri, marginile crucii și coroana sunt de argint, la celelalte grade sunt de aur. Placa de mare cruce are forma unei stele rombice, cu raze de aur, pe care este aplicată crucea ordinului. Cordonul respectă culoarea panglicii ordinului. Lanțul colanului este format din inele late de aur, câte două, alternând cu cruci ale ordinului și anume 6 de smalț verde, 6 de smalț albastru. De lanț atârână crucea ordinului, de smalț verde. Gradul colan are și cordonul și placa de mare cruce. Decorațiile au fost realizate la București, în atelierul lui Joseph Resch.

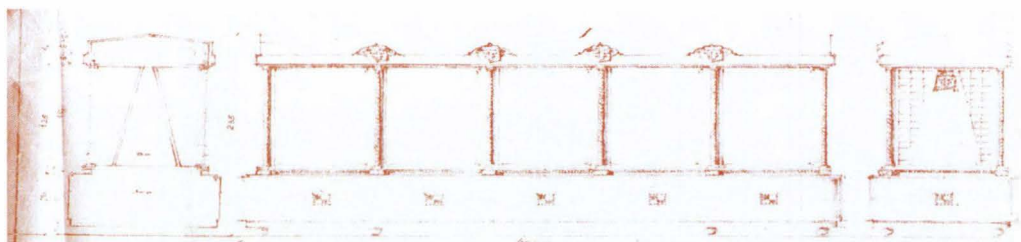


Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia deține toate gradele ordinului (78 din cele 298 distincții emise), iar dintre colane, două. Beneficiarii celui mai înalt grad au fost puțini: Regina Maria, alături de ea Alexandru Averescu, Alexandru Vaida Voevod, Nicolae Iorga, Iuliu Maniu, Constantin Prezan, Nicolae Titulescu.

Piese - rare și valoroase - au ajuns în patrimoniul muzeului nostru în anul 1940 (75 de piese, alte 3 au intrat ulterior). Un referat (păstrat în arhiva instituției, datat 22 ianuarie 1940) adresat rezidentului regal Dănilă Papp de către directorul de atunci Ion Berciu, ne lămurește asupra originii lotului numeros de medalii ale Ordinului Ferdinand I ajunse aici: *„Excelență, Respectuos Vă raportează următoarele: În ziua de 14 Ianuarie s-a primit, prin Excelența Sa domnul Sever Dan, din partea Majestății Sale regelui, 75 de insigne ale Ordinului Ferdinand, provenite de la membrii decedați. Dorința Majestății sale este ca întreg Ordinul Ferdinand, compus din 298 de membri, să fie depus la secțiunea Unirii a muzeului nostru, lucru ce are o mare importanță”. În arhiva Muzeului Unirii se păstrează și un tabel cu posesorii acestui ordin „ale căror însemne urmează a fi depuse în biserica catedrală din Alba Iulia”.*

Coincidență sau nu, în lipsa brevetelor care ar fi trebuit să însoțească însemnele, tot două colane sunt consemnate în listă, proprietarii acestora fiind „Regina Maria și Mareșal Al. Averescu”, iar printre deținătorii Marii Cruci „Ștefan Cicio Pop, G-ral Gh. Mărdărescu, G-ral Berthelot, Prof. D. Comșa, Teodor Mihaly, I.P.S.S. Dr. Miron Cristea, I.P.S.S. Suciu Vasile, I. Gh Duca, Octavian Goga, Goldiș Vasile”.

Atunci, în 1940, s-a cerut în mod expres păstrarea acestor ordine într-un dulap special construit din lemn de stejar, cu coloane și capiteli din lemn de paltin, vitrine de cristal, în interior capitonat cu pluș de mătase. Planurile vitrinei, în care urmau să fie păstrate toate distincțiile Ordinului Ferdinand I au fost executate de către arhitectul Octavian Mihălțan. Din lipsa fondurilor necesare vitrina nu a mai fost realizată, dar piesele au rămas mai departe în patrimoniul muzeului albaian.



Planul vitrinei Ordinului Ferdinand I

## BIBLIOGRAFIE

Florice! Marinescu, *Ordinul Ferdinand I și medalia Ferdinand I*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2013.



## ***Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia, de Stoica Dumitrescu (1927)***

Redarea lui Mihai Viteazul și a înfăptuirilor sale militare îndeosebi, dar și politice, a constituit un subiect predilect al picturii istorice românești, cu reprezentanții săi remarcabili, ai celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea: Constantin Lecca (1807-1887), Gheorghe Tattarescu (1820-1894), Mișu Pop (1827-1892), Theodor Aman (1831-1891) etc.

De altfel, generația pașoptistă făcuse deja din figura voievodului un chip legendar al istoriei românești, o imagine mobilizatoare,

de erou reprezentativ pentru trecutul românesc, de care erau responsabili în primul rând istoricii (Aaron Florian, Mihail Kogălniceanu, Nicolae Bălcescu etc.), dar și alte personalități ale vieții publice românești, ca, de exemplu, Mitropolitul Greco-Catolic de Alba Iulia, Făgăraș și Blaj Alexandru Sterca Șuluțiu.

Cât din imaginea reîntrupată a eroului corespundea adevărului istoric și cât necesității de-a crea eroi reprezentativi, polarizanți, pentru tânăra națiune română, care își configura, între 1830 și 1860, idealul realizării unității, cu manifestări politice evidente în 1848, 1859 și ulterior? Adevărul se află undeva în miezul chestiunii enunțate, deoarece nici legendarul național nu se poate naște din simple fantasmagorii, fără un nucleu real, care poate fi exploatat eventual într-un nou sens, într-un moment istoric anume. Oricum figura voievodului martir devenea întruchiparea istorică a

nevoii de unitate națională a românilor, răscolitoare și diriguitoare a conștiințelor generației pașoptiste și a celor următoare.

În abordarea temei *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, pictorul Stoica Dumitrescu (1886-1956) nu făcea altceva decât să dea o interpretare modernă vechii reprezentări a lui Constanin Lecca, depășită sub aspect stilistic și de redare figurativă, superuzată prin utilizare în imaginarul colectiv românesc, dar nu sub aspectul mesajului său, a cărui actualitate era considerată încă vie, la un deceniu aproape de la înfăptuirea Unirii de la 1 Decembrie 1918. Lucrările dedicate în 1927 de Stoica Dumitrescu evenimentului amintit constituie de altfel și repere fundamentale ale întregii sale opere, impresionant fiind desigur tripticul, de 5x3 m, păstrat la Muzeul Militar Central din București, care este considerat îndeobște o capodoperă a picturii istorice românești, prin echilibrul compozițional și vigoarea redării plastice.

O altă reprezentare a *Intrării lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, de același autor, de proporții mult mai mici, este cea păstrată la Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia. Capodoperă incontestabilă, tabloul are calități plastice evidente, dincolo de mesajul său mobilizator în plan național. Ne aflăm departe de redarea schematică, rigidă, fantezistă (cel puțin în privința Cetății Alba Iulia) a lui Lecca. Compoziția este dinamică, palpită de dramatism, de viață. Cu mijloace picturale moderne (esențializări ale redării personajelor, gamă și tușe moderniste etc.), autorul redă ceva din pâlpârile vieții trecute, din dramatismul unor evenimente reînviată după un rețetar imaginativ reînnoit, inclusiv cu mijloace artistice acomodate noii sensibilități publice românești. Poate Lecca a avut mai multă intuiție, creând un șir ordonat de siluete umane care îl întâmpinau pe Mihai Vodă orânduie la marginea drumului regal, dar Stoica Dumitrescu redă mai mult din frământările ieșite din comun ale unei astfel de intrări triumfale insolite, în

care apropierea dintre personaje contează, nu ceea ce îi separă pe protagoniști. Chiar și Episcopul Dimitrie Napragyi, oponent al domnitorului, pare a fi pe deplin contracarat de această relație și însuflețire interumană, ieșită din comun, care nu mai ținea seamă de diferențierile sociale bine statornice ale vremii respective (1599). E un moment de grație, de maximă împlinire politică, redat modernist, ca un fapt aproape banal, tumultuos sub aspectul vitalității, care prin luminozitatea tonurilor nu face trimitere la martirajul personajului principal. *Intrarea* e suspendată în idealitate, cu tot clocotul de viață surprins instantaneu, ca o împlinire model, suficientă sie înseși. Scena a rămas memorabilă în conștiința colectivă românească și încă nu a fost înlocuită de o altă imagine, tot atât de reprezentativă și de corespondentă sensibilității plastice naționale, așa cum Stoica Dumitrescu înlocuise vechea reprezentare a lui Constantin Lecca.

Interesantă, dar desigur mult mai modestă valoric, este și o compoziție istorică, de mici dimensiuni, ulei pe carton, păstrată tot în colecția Muzeului Național al Unirii, a elevului lui Costin Petrescu (1872-1954), profesorul stabilit la Alba Iulia, Traian Achim (1885-1945), în care Mihai singur, cu cetatea Albei profilată în fundal, privește înspre viitorime (în afara tabloului!), având cumva premoniția *Încoronării* din 1922.



## Tabloul *Horea, Cloșca și Crișan* de Stoica Dumitrescu (1886-1956)

Tabloul face parte din „vechea colecție de artă” a Muzeului din Alba Iulia. Nu a fost semnat și datat, dar el figurează, sub un număr mic de ordine (Nr. 41) în Registrul inventar al bunurilor artistice ale muzeului, ca o lucrare de *Stoica D.* [=Dumitrescu], așa cum semna de obicei artistul. Modurile de finisare a verso-ului după înrămare și de fixare a inelelor pentru atârănare sunt identice cu cele ale *Intrării lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, pictură semnată de către artist, aflată

și ea la Alba Iulia (este vorba de o schiță, de foarte bună calitate, pentru monumentalul triptic omonim, păstrat la Muzeul Militar Național de la București). Informațiile amintite, ca și modul de realizare al lucrării în sine - în stilul artistului menționat, conduc la concluzia că tabloul a fost pictat de Stoica Dumitrescu în perioada interbelică (în deceniile 3-4), pentru ca la scurt timp de la realizare să ajungă în colecțiile muzeului albaulian, împreună cu *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia* (1927). În iconografia consacrată răscoalei lui Horea, Cloșca și Crișan, tabloul de la Alba Iulia este inedit, ceea ce îi conferă un plus de atracție.

Compoziția este echilibrată, deși schema conceptuală pare descentrată, în sensul că Horea și Cloșca, așezați la masă, sunt grupați în jumătatea stângă a tabloului, în timp ce Crișan, în picioare, asigură contraponderea jumătății drepte. De asemenea, în mod fals,



capul lui Crișan, din profil, se află deasupra capului lui Horea, dar prin aceasta el nu devine preeminent, pentru că centrul de interes al compoziției este tot Horea, chiar dacă el este deviat spre stânga și se află în planul secund, la un nivel de percepție mai jos.

Compoziția se desăvârșește prin gama coloristică sobră, gândită în ton cu cadrul și așezarea personajelor în context. Predomină maronuri (ideea de *sepia* mult înăsprită), până la brunuri închise, dense (cromatic), luminate în contrast prin „efectul de lampă”, atât de căutat de artiștii deceniului al treilea al secolului al XX-lea, dominantă fiind temperată de tente gri (în care albastrul este înăbușit și de aici rezultă un dramatism cromatic modernist) și de alburii și galbenuri prevestitoare ale martirajului. Clar-obscurul este modernist, chiar dacă figurile par „realiste”, ca și modul de pictare, prin diluări memorabile ale pastei, contrastante tehnic cu dramatismul temei (care ar fi cerut o pastă vâscoasă).

Ca atare, pictura este figurativă, chipurile nu au nimic eroic - par oameni comuni, înăspriti însă de mari dureri. Nu se caută expresivitatea exterioară, doar chipul lui Horea este mai bine definit, figurile celorlalți doi parcă nu contează (de altfel ele sunt și mai înăsprite, mai neluminate de spirit, chiar, din pricina „durerilor înăbușite”, ca să preluăm o sintagmă sadoveniană, binecunoscută și lui Stoica Dumitrescu, prieten al scriitorului). Totuși, între cei trei există o legătură psihică intensă, mai mult între Horea și Cloșca, aduși cap lângă cap și, oarecum mai puțin între ei - și Crișan, așezat în picioare (ca om de acțiune cum a fost), mai independent cumva, de felul său. Doar cămașa lui Horea este o pată curată

(imaculată), captând privirea și estompând chiar percepția chipului său. În zona cămășii e o aură, din ea vibrează lumina lumânării, pe care o ține în mână. Eroii par înfricoșați, ceea ce evidențiază o intensă trăire psihică. Pun la cale răscoala, dar nu sfidează nimic și pe nimeni, par împinși de o necesitate grea să o pornească, de destinul lor însuși. Au trac evident (viziunea aceasta asupra eroilor este din nou de sorginte modernistă, anume umanizarea lor excesivă, chiar și o transpunere a noastră în „pielea” lor, sau o apropiere excesivă a noastră de ei). Poate au fost doar marionete ale sorții, pare să ne transmită artistul, și se temeau să facă ceea ce au făcut (!). O pată mai luminoasă trimite vibrații de pe masă: e „cartea împărătească”, a izbăvirii din iobăgie. Doar ea consonează cromatic întru totul cu cămașa lui Horea. Ca atare, compoziția nu ni se pare de loc academică (chiar academic anacronică, cum au taxat unii critici creația lui Stoica Dumitrescu), sau doar „realistă”, ci cu trimiteri romantice și încărcată de simboluri și mesaje interpretative moderniste. Desigur simbolul cel mai evident este simbolul luminii, al iluminismului (implicat prin diploma imperială) și indirect, chiar al iluminării lăuntrice (în sensul dobândirii Sfințeniei), pe care martirajul pentru nație îl implică personajelor.

Astfel, considerăm tabloul, din punctul de vedere al compoziției și al manierei de lucru, o lucrare tradiționalistă, prin figurativismul său, dar și modernistă, prin multiplele sale implicații psihologice și simbolice, care fac din ea o operă cu certe trimiteri și mesaje „neclasice” și mai ales prin modalitatea de compunere, gama cromatică abordată și chiar prin maniera de pictare, care este diferită de cea tradiționalistă.

#### BIBLIOGRAFIE

Mircea Deac, *50 de ani de pictură. 1890-1940. Dicționarul pictorilor din România*, București, 1996, p. 143, 161. *Muzeele capitalei. Arte plastice și etnografice*, București, 1966, p. 59.

## Broderia *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*

Broderia este o piesă din secolul al XIX-lea, achiziționată în anul 2002 de la Florin Zărnoveanu din Brașov, care, la rândul său, o primise moștenire la mătușa sa, fostă doamnă de companie a reginei. A fost realizată la curtea regală, fiind, la bază, o litografie peste care s-a aplicat broderie cu fir de mătase, de diferite grosimi și nuanțe.

Broderia are dimensiuni de 74 x 64 cm. Titlul lucrării, brodat pe banda inferioară a acesteia, este: „INTRAREA TRIUFALE (sic!) A BRAVULUI MIHAI IN ALBA-IULJA”. Imaginea pornește de la lucrarea lui Constantin Lecca, intitulată „Intrarea voievodului Mihai Viteazul în Cetatea Alba Iulia”. Această litografie a lui C. Lecca (1807-1887), un artist eminamente dedicat subiectelor cu conținut istoric, este datată la mijlocul secolului al XIX-lea. În imagine apar deopotrivă boieri și țărani care asistă la momentul intrării triumfale a voievodului prin Poarta „Sfântul Gheorghe” a cetății medievale a Albei Iulia. Evenimentul a fost făcut cunoscut în epocă, la jumătatea veacului al XIX-lea, în special prin scrierile lui Nicolae Bălcescu, care nota că domnitorul a fost întâmpinat cu cinste și





daruri și condus de locuitorii din zonă încă de la peste 2 km de cetate. În poartă așteaptă episcopul Demetrius Napragy, înconjurat de clerul său, urmând să îi dea cheile cetății voievodului muntean.

Lucrarea este realizată în tehnica picturii cu acul, o tehnică a broderiei, care pornește de la reproducerea pe pânză a unui desen, a unei picturi, sau a unei fotografii, prin umplerea motivelor decorative sau a compozițiilor cu fire de mătase sau bumbac. Se realizează printr-o succesiune de puncte de broderie, în urma acului, numite lancés. Firele sunt dispuse paralel, dar inegal, dinspre interior spre exterior, lungimea firului purtat fiind variabilă și fiind punctat din loc în loc, dinspre interior spre exterior. Dificultatea constă în găsirea celei mai bune orientări a punctelor de broderie/echivalente în acest gen, cu tușele din pictură. Este o tehnică deosebit de minuțioasă, identică cu miniatura, căci se bazează pe reproducerea fiecărui detaliu în parte și de aceea erau alese, cu predilecție, motive din faună și floră. Cu atât mai îndrăzneată este această compoziție cu cât abordează o cunoscută temă istorică, inspirată de tabloul pictorului Constantin Lecca.

Piesa s-a aflat într-o stare de conservare precară, determinată de fragilizare, degradarea firului metalic și pierderea firului de broderie pe circa 65 cm<sup>2</sup>. Procedura de restaurare a însemnat aplicarea de tratamente de curățire mecanice și chimice, hidratare, completare a zonelor degradate cu materiale compatibile.

Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia descrisă de N. Bălcescu: *De la această poartă până la palatul domnesc, sta înșirați ostașii de ambe părțile uliței în mai multe rânduri, în dosul cărora se grămădise mii de mii de popor. Înainte venea episcopul și clerul său, isnafurile (corporațiile) orașului, apoi o bandă de muzică*

*ce se compunea de opt trâmbițe, care cu multă armonie modula sonurile lor, de atâtea tobe de oțel pre obiceiul turcesc, de un bun număr de flaute și flașnete. În urma acestei orchestre, venea Mihai, călare pe un măreț cal alb. Opt paji învestiți cu mare eleganță încunjură calul domnului. Înaintea lui opt seizi (grăjdari domnesci) duceau de frâu opt cai acoperiți cu șele prețioase, lucrate cu aur și argint, și împodobiți cu pene mari.*

*Mihai purta pe cap un calpac unguresc împodobit cu o egretă neagră de pene de erodiu legate cu aur; o manta lungă albă de mătase țesută cu fir, având pe de lături țesuți vulturi de fir; tunică albă de aceeași materie, lungi ciorapi de mătase albi, garnisiți cu pietre scumpe și botine de saftian galben; de brâu atârna o pală de Taban împodobită cu aur și rubine. O ceată de zece lăutari țigani urma îndată după domn, cântând imnuri naționale. Apoi venea o mulțime de boieri și ofițeri străluciți, toți călări, și o numeroasă trupă de soldați. Lângă domn se ducea steagurile lui Andrei Bathori luate în bătălie. Ele erau desfăcute și plecate spre pământ, spre semn că Ardealul e supus. Astfel, în mijlocul concertului trâmbițelor, tobelor și altor instrumente, la sunetul clopotelor și vuietului tunurilor, la care se unea strigările de bucurie ale poporului, intră Mihai în capitala Ardealului și trase la palatul domnesc. În cale, până nu ajunge la acest palat, Mihai spun că se îndreptă către un nobil ungur, Ștefan Bodoni, ce căzuse prins în bătăia de la Sibiu, și îl întreabă unde-ar fi mai bine să tragă. „Fără îndoială, zise Bodoni, în palatul prințului Andrei”. La care vorbe Mihai răspunse: „Ce, nu sunt încă biruitor?” Toată ostășimea se împărți în liniște și cu orânduială prin birturi și case publice, fără a face nici o pagubă sau vătămare locuitorilor. Nimeni n-ar fi îndrăznit a face vrun rau, știind pe strașnicul domn acolea.*

## Ion Vlasiu - Busturile lui Horea, Cloșca și Crișan

Primele realizări majore în sculptură evocând figurile liderilor Răscoalei din 1784 i-au aparținut lui Romul Ladea (1901-1970), profesorul lui Ion Vlasiu. Acesta a introdus în sculptura românească tematica generală de inspirație țărănească, înfățișând energie, umanism, dârzenie, forță, patos și revoltă. Cea mai veche dintre realizările sale pare să fie o „Mască a lui Cloșca”, prezentată în 1930 la Timișoara. Alte lucrări ale sale: bust al lui Horea, basorelief Cloșca în bronz, relief Cloșca în lemn etc., datate în anii '30. A reluat tema în anii '60, cu busturi monumentale, în bronz, ale lui Horea, amplasate la Cluj și Albac.

Din perioada interbelică (1937) datează și Obeliscul Horea, Cloșca și Crișan de la Alba Iulia, rezultat al colaborării dintre arhitectul Octavian Mihăilțan și sculptorul Iosif Fekete. Alte realizări au aparținut lui Gheza Vida, Aurel Popp, Carol Pleșa, Ștefan Gergely, Horea Flămându ș.a.

Tema eroilor răscoalei a cunoscut o complexă și mereu reluată abordare la **Ion Vlasiu** (1908-1997). Primele lucrări le-a realizat încă din 1929-1933, când era elev al lui Romul Ladea la Școala de arte frumoase din Cluj, pe care le-a expus însă abia în 1942, la Sala Dalles din București. În martie 1967 avea să prezinte o altă expoziție, tot la Dalles, din care făcea parte ansamblul *Eroii (studiu în vederea unui monument Horea, Cloșca și*

*Crișan)*. Monumentul Horea, Cloșca și Crișan avea să își dezvăluie întreaga pregnanță și expresivitate la ora dezvelirii sale, la Cluj, în anul 1974.

Busturile de față au fost aduse la Muzeul din Alba Iulia în anul 1959, cu ocazia dezvelirii monumentului din partea de nord a terasei Dealul Furcilor (care nu se află pe adevăratul loc de execuție a conducătorilor răscoalei din 1784). Înainte de a fi aduse la Alba Iulia, busturile au stat la Deva, în zona statuii lui Traian. Pe acel amplasament a fost așezat ulterior bustul lui Petru Groza. Lucrările au fost realizate în anii '30 de către sculptorul **Ion Vlasiu**, făcând parte, de altfel, din seria mai largă de sculpturi pe care artistul le-a dedicat liderilor răscoalei. De asemenea, de menționat și că o parte considerabilă a creației artistului este dedicată unor figuri importante ale istoriei, de la Nicolae Bălcescu și Avram Iancu, la Mihai Eminescu și Ion Creangă, și la Constantin Romanu-Vivu.

Despre propria sa opera, Ion Vlasiu spunea: *„Cotituri spectaculoase nu sunt în activitatea mea, totuși anul petrecut la Paris definește ceea ce aș numi eu etapa de început. Acolo am înțeles mai bine curente de avangardă și am putut să mă situez la distanța necesară. Acolo mi-am dat seama că există un spațiu cultural românesc necunoscut lumii, că deși mi se părea prea simplu, naiv, arhaic, conținea chiar alfabetul nostru de forme estetice, nu numai original, dar și foarte sugestiv ca problematică. În atelierul lui Brâncuși, conștiința mea a primit noi impulsuri”*.

Strict despre Horea, același Ion Vlasiu spunea că este *„Hristosul nostru adevărat, sacrificiul lui e foarte curat, foarte pur”*.

Spicuind în continuare din mărturisirile artistului cu privire la opera și în special la tema „Horea”, din diverse locuri: „- *Temele istorice stau în fața tuturor timpurilor ca niște planete. Forța lor de radiație este imensă. Trăiesc deasupra timpului, centrând o epică formidabilă, care niciodată nu va putea fi transpusă integral în artă, totuși marile epoci sunt marcate de lucrări monumentale care evocă istoria popoarelor, în viziuni și moduri diferite. Astfel de lucrări dimensionează trecutul, dând prezentului prestanță istorică și un sens cu adevărat umanist. (...) În momentele care mi-au fost încredințate, am căutat perspective și viziuni figurative, adecvate portretului statuar. N-am recurs la narațiuni plastice, deși am fost tentat uneori. Am crezut și cred că pictura murală este mai indicată pentru acțiuni sociale desfășurate. Aș adăuga că ocupându-mă ani de zile, mulți, de portretele celor trei eroi: Horia, Cloșca, Crișan, forma sculpturii mele a primit în întregul ei un plus de expresivitate.*”

*„Evident că trebuie să te apropii de ceea ce numim caracter și când zicem caracter e ceva de natură și foarte mult din ceea ce acoperă natura, din personalitate. E un portret al personalității. Dacă-l faci pe Horia nu e destul să semene cu cel din stampe.(...). Eu l-am sculptat ca pe un înțelept, om politic pledând ferm în fața împăratului. Pe ceilalți doi i-am făcut cu arme (spade) în mână”*

*„Obsesia timpului a început cu portretele martirilor Horea, Cloșca și Crișan, temă care mi-a deschis porțile istoriei, apoi corifeii Școlii Ardelene, acești mari precursori ai actului nostru de naștere. Spațiul plastic se obține prin configurație compusă în care ritmurile primesc o încadrare riguros estetică. „Coloana,” și „Măiastra,” ale lui Brâncuși sunt exemple caracteristice pentru spațiul și timpul plastic, lucrări care se leagă de arta populară prin gândire.”*



## BIBLIOGRAFIE

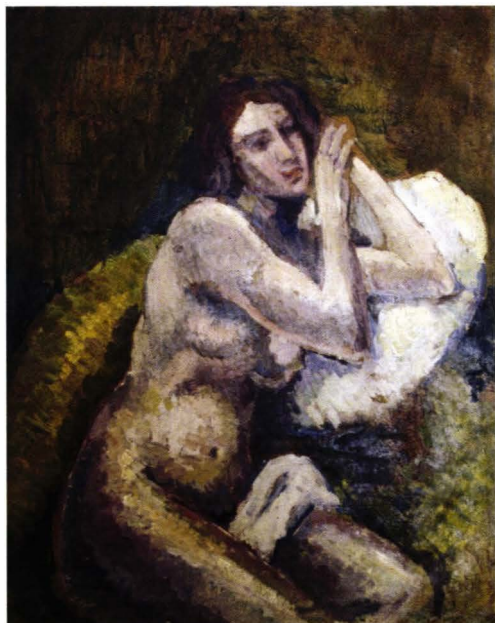
Nicolae Băciut, Ion Vlasiu: *Dincoace de spațiu și timp*, Editura Nico, Târgu-Mureș, 2008.



118

Gabriela Mircea,  
Smaranda Cutean

## Nud în fotoliu galben, Theodor Pallady



O lucrare de certă valoare plastică, semnată cu inițiale, în maniera bine-cunoscută a artistului, dar din păcate nedată, face parte din colecția de artă a muzeului albaulian. Ea provine din vechea colecție a instituției și a fost inclusă în patrimoniul său, din timpul directoratului lui Ioan Berciu (respectiv din intervalul 1938-1952), cu concursul celui menționat, fără implicarea căruia nu ne explicăm prezența unui atare elaborat plastic la Alba Iulia. Din păcate nu cunoaștem cu exactitate împrejurările în care piesa a ajuns în colecție, care a fost drumul parcurs de ea, cum a fost achiziționată, când a fost înrămată, la un anumit timp după pictare, existând o evidentă defazare între momentul realizării lucrării (ulei pe carton) și cel al cașerării sale pe un suport textil și al fixării pe șasiu (deși urme de pensulă, cu tonurile din fundal, există și pe pânză - ca un semn că, de fapt, suportul a fost preparat prin cașerarea cartonului pe suportul textil și atunci este de luat în seamă posibilitatea ca momentele amintit să fi fost simultane!), în vederea înrămării.

Databilă, probabil, în anii '30 ai secolului trecut, după tușele pe care le regăsim în lucrările artistului din perioada când a activat mai ales în Franța (1910-1940), regăsite de pildă în peisaje, lucrarea, pictură în ulei pe carton, prezintă interes plastic deosebit, deoarece poartă semnătura lui Theodor Pallady (1871-1956) și are calități artistice distincte. Se deosebește de modul de pictare al seriei cunoscute de nuduri ale artistului, prin tehnică, nu însă prin temă, compoziție și mesaj.

Accentul este pus pe *interioritatea personajului*, redarea trupului constituind doar un pretext, ceva exterior obiectivului

primordial al artistului, redarea vieții sufletești și intelectuale (a vieții în esența sa, în ultimă instanță), într-o compoziție picturală cu individualitate, dar un suflet armonios se află adeseori într-un trup bine proporționat, iar artistul a fost un rafinat căutător de modele picturale expresive, elevate, perfect proporționate (deși uneori personajele sale feminine sunt prea atletice și trimit indirect, pe alocuri modernist, vag, sugestiv, la trupurile atleților imberbi ai Greciei clasice, cel puțin, în perioada de desăvârșire artistică a lui Pallady) și în acest sens memorabilă a fost preferința sa plastică și nu numai, cu destulă certitudine, pentru Yvonne Cousin, modelul său predilect de la Paris -, respectiv pentru personajele cu alcătuire fizică și interioritate armonioasă, remarcabilă, deși aceasta este mai mult sugerată, mai mult simbolizată, decât redată ca atare. Nu a redat niciodată în compozițiile sale femeia vulgară și e cunoscută în acest sens disputa sa elitistă (schimbul de replici) cu Iser, care a înnobilit prin pictură modele comune, considerate adeseori de Pallady ignobile, ca surse de inspirație. Sufletul și trupul sunt creație divină, artistul le recrează plastic (face trimitere la ele, printr-un proces creativ de sine stătător, încărcat de simboluri) în compoziții armonioase (întotdeauna ridicate deasupra naturii, în lumea *secundă* a artei, și Theodor Pallady nu s-a considerat pe sine niciodată meșteșugar, pictor, în sens peiorativ, ci, **numai artist**, în cel mai înalt înțeles al noțiunii), încărcate de mister, care vorbesc tocmai despre produsul final al creației divine, care e omul (femeia în cazul în speță), sau despre celelalte componente ale lumii, încărcate și ele de mistere, inclusiv spațiul sau atmosfera dintre diferitele elemente înconjurătoare etc.

Uneori nudurile lui Pallady par a corespunde Androgenului original (și aceste insinuări ale sale, deși nu evidente, ci doar în mod cu totul subtil insinuate, în optica noastră, nu pot fi considerate întâmplătoare, poate este în jurul lor, sau chiar în interiorul lor, un mesaj încă nedescris al creației sale), unele chipuri ni se înfățișează sensibil masculinizate cu trăsături esențializate, „ascuțite”, care trimit cumva înspre autoportretele artistului (deși niciodată accentul nu e pus pe expresivitate, ci pe sugerarea sa, prin sintetizare modernistă și prin mesajul întregii compoziții, căruia redarea expresivă i se subsumează), având proporții atletice, cumva nefeminine, dar nu și în cazul lucrării de față, *când feminitatea este pe deplin la ea acasă* (totuși chipul face trimitere și în cazul acesta, în mod aproape imperceptibil, spre trăsăturile vagi ale unui adolescent!).

Dincolo de rafinamentul și frumusețea expresiei, cu adevărat distinsă și interiorizată, redată cu finețe, răzbate trăirea unei mari tristeți, a unei mari dureri existențiale, aflată în discordanță cu tinerețea personajului, dar în corespondență deplină cu gama coloristică a lucrării, reținută, sobră, în care galbenul pare a avea un ton stins, bolnav (!), însă nu un atare dramatism căuta în mod special artistul a fi redat prin creația sa, ci un mesaj mai complex, în cadrul căruia asemenea trimiteri, cu încărcătură subtil compasivă, pot fi totuși subsumate. Tabloul constituie în mod cert una din atracțiile colecției de artă a Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia, căreia merită să i se facă popularitate, pentru ca mesajul artistic al lui Theodor Pallady să fie receptat și de publicul actual.

## BIBLIOGRAFIE

Henri B. Blazian, *Pallady*, București, 1958.

Mihai Ispir, *Theodor Pallady*, București, Editura Meridiane, 1987.

Jacques Lassaigue, *Pictori pe care i-am cunoscut*, București, Editura Meridiane, 1969.

119

Gabriela Mircea,  
Smaranda Cutean

## Rudolf Schweitzer - Cumpăna, *Pe ninsoare*

Pictorul și graficianul Rudolf Schweitzer-Cumpăna (1886-1975) a făcut parte din numeroasa și talentată generație de artiști plastici care au trăit și activat în România, în perioada interbelică și în deceniile imediat următoare. Originalitatea creației sale constă în nedisimulata forță de expresie a subiectelor abordate, rezultat al unei viziuni artistice, care, după propria mărturisire, se întemeia pe o „sinteză plastică între mijloacele sigure ale clasicismului și tehnica modernă”. A reușit să îndeplinească acest deziderat prin eliminarea din lucrările sale a oricărui artificiu, a elementelor convenționale, exotice sau idilice, înfățișând natura înconjurătoare, „sursa tuturor emoțiilor artistice”, într-un mod cât mai convingător.



A fost o personalitate complexă, un om activ și independent, un spirit marcat de puternice frământări lăuntrice, a căror manifestare o regăsim cu deosebire în temele reluate obsesiv, de nenumărate ori: lumea țăranilor și a rromilor, cu viața lor aspră și chipuri grave; interioare austere și întunecoase de locuințe și cărciumi; peisaje lipsite de vegetație, sub un soare arzător; animale înfometate și trudite. Mereu aceleași, dar redată într-o mare varietate de interpretare - modelele, momentele sau atmosfera în care se desfășoară-au devenit un leit-motiv plastic cu particularități bine definite, Rudolf Schweitzer - Cumpăna fiind, în acest sens, creatorul unei opere inconfundabile. Astfel, în galeria numeroaselor sale portrete, alături de figurile reprezentative, individualizate, ale unor personalități sau persoane apropiate (membri ai familiei, prieteni, cunoscuți), întâlnim chipurile de o mare expresivitate ale oamenilor simpli. La redarea acestora din urmă, asemănarea cu modelul lasă loc



caracterelor tipologice, comune grupurilor sau categoriei sociale din care fac parte. Anumite trăsături devin dominante în redarea fizionomiilor, atitudinilor, stărilor sau tipurilor de veșminte: fețele sunt colțuroase și îmbătrânite, mâinile noduroase și bătătorite, siluetele gârbovite, hainele rupte și învechite.

Constituirea colecției Rudolf Schweitzer-Cumpăna de la Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia se leagă de numele a două personalități ale Bisericii Romano-Catolice: preotul Gustav Müller din Pitești și Episcopul de Alba Iulia Márton Aron. Prieten de o viață și model preferat al artistului, părintele dr. Müller a fost întemeietorul colecției, pe care a lăsat-o, în 1965, Episcopiei Romano-Catolice de Alba Iulia. La 5 mai 1978, Episcopul Márton Aron, printr-un gest de o mare generozitate, donează aproape integral colecția Muzeului Unirii din Alba Iulia (101 lucrări dintre care: 19 ulei în tehnica ulei pe pânză, 45 de grafică și 2 albume cu 19, respectiv 18 schițe), pe considerentul că „aceste opere reprezintă valori înalte naționale”. În actul încheiat între părți a fost inclusă o singură clauză: lucrările să fie trecute în proprietatea muzeului unde să nu fie înstrăinate niciodată, sub nici o formă.

Tabloul „Pe ninsoare” - ulei pe carton (87x67 cm) - ajuns în patrimoniul muzeului prin această donație este o lucrare pe care artistul nu a considerat-o finită și de aceea pe verso-ul ei a pictat un *Peisaj cu bărci*, care de asemenea nu a fost considerat finit și demn de a fi expus vreodată, deși el a fost datat de către artist. Cu toate acestea, ambele lucrări, chiar dacă sunt doar în faza de schițe, merită a fi puse în atenție publică,

deoarece au reale calități plastice, în stilul binecunoscut al artistului. Peisajul urban, cu cele două femei tinere sărmame din prim-plan este memorabil. Perspectiva este modernistă, planurile în care sunt așezate cele două personaje par a fi diferite, ceea ce conferă straniețe alăturării lor, sporită de fulgii presărați și ei extrem de modernist (expresionist și nu în manieră decorativă).

Vestimentația este ciudată, în special cea a personajului din prim-plan, un palton roșu, lung, impresionant, uzat desigur (primit probabil de pomană de la vreo casă aristocratică), aflat în contrast obiectual și cromatic cu bocceaua verde și cu năframa neagră, de sorginte plebee. Unele tonuri de culoare par bacoviene, cărmiziu-plămâniu, griul și ocrurile galbene ale construcțiilor și, mai ales, în mod paradoxal, galbenul crom de pe fața și din apropierea feței personajului din prim plan. Bolnăvicios este, într-un fel, și tonul basmalei celei de-a doua femei. Tonul zăpezii este de fapt metalic, implacabil rece - deși nu dus la extrem -, cu excepția petelor de căldură din apropierea femeilor, suprafața sa, care ocupă o bună parte din tablou, creând un cadru care împinge în prim plan și mai mult cele două profiluri, pictate în tonuri preponderent calde. Deși doar o schiță, lucrarea este deosebit de interesantă, din punctul nostru de vedere, și un reper care nu trebuie deloc ignorat din creația artistului.

## BIBLIOGRAFIE

Mircea Deac, *50 de ani de pictură. 1890- 1940. Dicționarul pictorilor din România*, București, 1996, p. 136-137.

*Expoziția comemorativă Rudolf Schweitzer-Cumpăna (1886-1975)*, (curatori Gheorghe Fleșer, Gabriela Mircea și Constantin Inel), Alba Iulia, 2000.

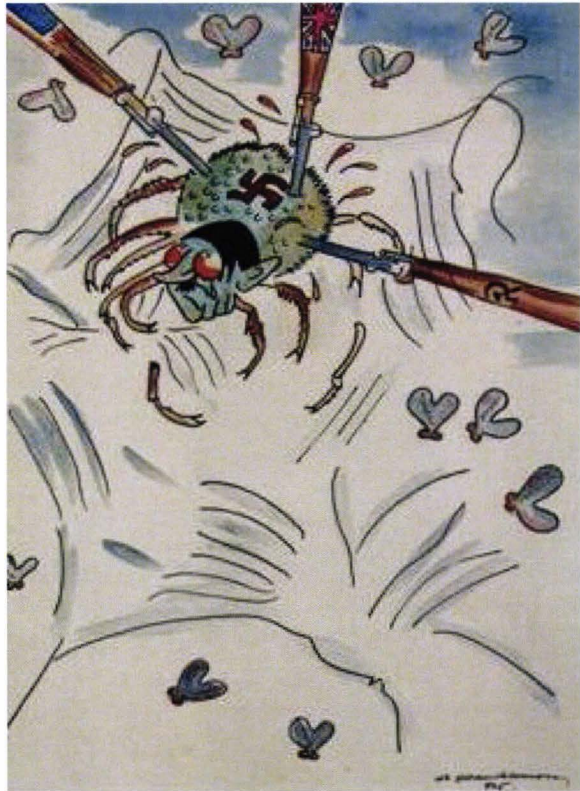
*Rudolf Schweitzer-Cumpăna*, București, Fundația Rudolf Schweitzer- Cumpăna, 2003.

120

Ioana Rustoiu

## 1945 - caricatură de Eugen Handelsman

Un artist mai puțin cunoscut chiar concitadinilor săi, din lucrările căruia muzeul albaiulian deține o colecție importantă este Eugen Handelsmann. Născut la Alba Iulia în 28 octombrie 1912, a frecventat școala primară din oraș, apoi, pentru scurtă vreme, cursurile Liceului „Mihai Viteazul”. A fost nevoit să-și întrerupă studiile, tatăl său considerând că fiului îi era mai de folos în atelierul de croitorie, pentru a învăța o meserie pentru care însă tânărul nu a simțit nicio vocație.



În 1933 a plecat la București reușind să se angajeze pentru scurt timp. A fost apoi recrutat, și-a efectuat stagiul militar de 3 ani în marină, după care a revenit în Alba Iulia și a început să-și expună lucrările – caricaturi care surprindeau realitățile prezentului său - în vitrinele hotelului „Dacia”. În 1943 era deja cunoscut în oraș pentru acest gen de preocupări artistice, fiind descris drept „caricaturist” în 21 iulie 1943, într-un conflict avut cu un ziarist local – care-i reproșase „că e jidan și nu are voie să facă caricaturi”. În anii ‘50 a predat ore de desen în mai multe școli din oraș, pentru ca peste două decenii să înceapă să-și lărgască preocupările artistice pictând în ulei, avându-l ca mentor pe Avram Mentzel, unul dintre cei mai buni elevi ai lui Catul Bogdan și Aurel Ciupe. După moartea artistului (1989), creațiile lui s-au risipit. 106 lucrări de grafică (desen în tuș cu penița, pe carton; desen în creioane colorate și grafit, pe carton; desen și pictură, în grafit și acuarele, pe hârtie) au fost recuperate într-un repertoriu alcătuit la 100 de ani de la nașterea sa, din trei colecții: Muzeul Național al Unirii Alba Iulia, Serviciul Județean Alba al Arhivelor Naționale și fam. Henrietta și Iani Mitracu. Alte 53 de tablouri pictate în ulei, pe pânză au fost inventariate cu aceeași ocazie (unul singur a ajuns la Muzeul Unirii, un *Autoportret*).

În colecția de artă a Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia se păstrează 27 de lucrări de grafică dintre care 26 realitate în anul 1945 și care ilustrează teme actuale aceluși an: caricaturi inspirate în principal de criza alimentelor, creșterea prețurilor și ascensiunea și căderea lui Hitler, exprimări artistice care ne dezvăluie realitățile unui an pe care Eugen Handelman l-a trăit și simțit din plin. Foarte inspirată pare caricatura care-l reprezintă pe Hitler sub forma unui păianjen (cu svastica pe spate), cu ochii însângerați, înlăcrimați, prins în propria sa pânză, cu picioarele rupte, atacat de baionetele țărilor care au contribuit la căderea regimului său totalitar: S.U.A, Marea Britanie, U.R.S.S. În jurul păianjenului, zboară - încă liberi - fluturi care sugerează țările intrate și afectate de război: Danemarca, Franța, România, Cehoslovacia, Ungaria, Iugoslavia, Olanda, Belgia.

Asemenea celorlalte caricaturi aflate în colecția Muzeului Unirii și aceasta a fost expusă (prin lipirea cu clei) pe geamurile hotelului Dacia – spațiul neconvențional în care Eugen Handelsmann își populariza creațiile - necesitând în momentul intrării în patrimoniul instituției restaurarea cu completări de material (hârtie japoneză).





121

Tudor Roșu

## Avram Mentzel, *Horea la Viena*

Subiectul Răscoalei lui Horea, Cloșca și Crișan a beneficiat de o însemnată atenție în artă, în special în deceniile de după mijlocul secolului XX. Câteva lucrări reprezentative: Petru Abrudan, *1784 pe Mureș* (1967); Mucenicii neamului (1968); Anton Lazăr, *Horea în mijlocul răsculaților la Galda*; Liviu Florean, *Martirii* (1969); François Pamfil, *Horea* (1966); Vasile Pop, *Măria Sa Horea*, dar și o serie impresionantă de alte lucrări.

Avram Mentzel (1924-2010) a fost, de asemenea, un artist reprezentativ pentru generația sa din Transilvania. S-a născut la Teiuș, a fost apoi ucenicul unui pictor de firme din Cluj. A fost expulzat în România în



1940, după Dictatul de la Viena. S-a reîntors la Cluj după război, unde a absolvit Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu”, secția Pictură; s-a stabilit apoi la Alba Iulia. Între 1959-1986 a fost pictor scenograf la Teatrul de Păpuși Prichindel și a colaborat și cu Muzeul Unirii, pentru care a realizat, între altele, o serie de tablouri. Din 1987 a emigrat în Israel, la Haifa, unde a locuit în ultimele decenii de viață.

Din punct de vedere stilistic, lucrările sale au fost încadrate de unii analiști ai operei sale înnoirilor modernizatoare ale anilor '50, altoite pe tradiția picturală românească de la începutul secolului al XX-lea. Se consideră că Avram Mentzel nu a depășit granița figurativului, dar, în cadrul figurativului, modalitățile sale de expresie sunt numai aparent „realiste” și numai tangențial încadrabile paradigmei urmărite în România comunistă.

În colecțiile Muzeului Național al Unirii se află mai multe lucrări semnate de Avram Mentzel: desene în cărbune intitulate „Decebal”, „Prinderea lui Horea și Cloșca”, „Execuția lui Horea și Cloșca” și patru tablouri, compoziții în ulei: „Horea la împărat” (două tablouri), „Adunarea de la Mesteacăn”, „1907”.

Tabloul de față, „Horea la Viena” este realizat în anul 1960, surprinzând una din teme de referință contigue Răscoalei din 1784, vizitele lui Horea la împăratul Iosif al II-lea. Într-un decor specific baroc, într-o cromatică deschisă, optimistă – acest element este, pe de-o parte, paradoxal, pe de alta sugerează atmosfera Vienei Luminilor –, stau față în față, structurând compozițional tabloul în două registre principale, țărani

suplicanți, avându-l în frunte pe Horea, respectiv nobilii cancelariei austriece, cu un Iosif al II-lea apăsător de gânduri în centru. Aristocrații îi întâmpină pe iobagi fie cu priviri circumspecte și veninoase, fie făcând ceea ce știu mai bine, clevetind și conspirând în șoaptă. De partea cealaltă, cei patru țărani, fie mai tineri, fie bătrâni, au statură semeț și priviri aspre, dar care tradează personalități greu încercate, stând cu dârzenie în fața împăratului și conștienți fiind de însemnătatea istorică a demersului lor. Par a fi, de asemenea, hotărâți să meargă până la capăt, spectrul viitoarei răscoale arătându-se parcă undeva în mijlocul lor.

Figurile sunt tratate într-un stil ce se circumscrie realismului, chiar dacă trăsăturile sunt rezolvate într-o manieră aparent simplistă. Este însă vorba de o reprezentare esențializatoare, liniile simple ale desenului sugerând suficient de elocvent trăirea fiecărui personaj, dramatismul momentului, trăirile interioare intense.

Chiar dacă există zece persoane prezente în tablou, centrul de interes îl constituie figura lui Horea, fapt realizat în chip fericit de artist, atât prin poziționarea sa, ușor în dreapta compoziției – mai aproape de centrul geometric al tabloului se află un nobil austriac, dar figura acestuia apare ușor estompată, fiind într-un plan ceva mai îndepărtat – în contrapondere cu Iosif al II-lea, care, deși se află într-un plan mai apropiat privitorului, este poziționat mai spre marginea compoziției, cât și prin soluția culorilor alese la nivel de vestimentație, Horea purtând un suman negru ce îl scoate în evidență, în contrast cu cromatică mai deschisă a veșmintelor celorlalte personaje și cu a întregii compoziții, de altfel.

## BIBLIOGRAFIE

Gh. Anghel, Gabriela Mircea, „Pictorul Avram Mentzel (1924-2010) – un colaborator și prieten al Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia. In memoriam”, în *Apulum*, XLVIII, series Historia & Patrimonium, 2011, p. 261-264.

Mircea Țoca, „Două secole de reprezentări în artele plastice”, în vol. *Răscoala lui Horea. Studii și interpretări istorice*, coord. N. Edroiu și Pompiliu Teodor, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1984, p. 226-252.

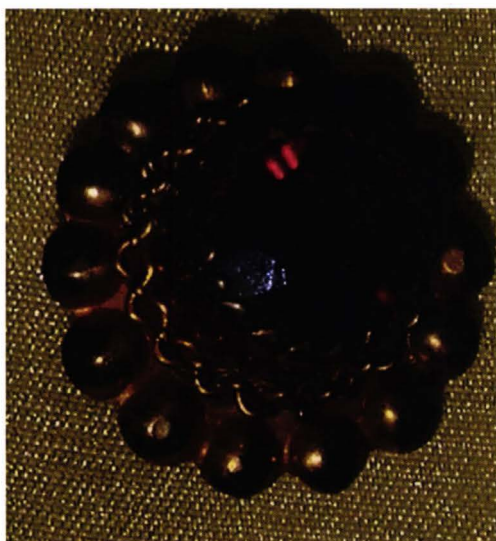
## Cerceii de aur buciumănești



De o rară frumusețe sunt podoabele purtate de buciumance în zilele de sărbătoare, sau la ceremoniile obștești, acestea adaugă pe lângă piesel de port o serie de podoabe. Încă din a doua jumătate a secolul al XVIII-lea, bijutierii din Abrud au adus din Tirol cercei de aur în formă de struguri, pe care femeile din Bucium i-au cumpărat din Abrud.

Din prima jumătate secolului al XIX-lea, voiajorii comerciali, atrași de această zonă auriferă, aduc de la Viena lăncișoare de aur cu amuleta. Puțin mai târziu, bijutierii au aduceau, tot de la Viena, cercei ovali, decorați cu piatră roșie la mijloc (granat), înconjurată de un brâu albastru-verzui de turcoaz. S-au mai purtat broșe și salbe de o deosebită frumusețe și valoare.





Dacă la început bijuterii din Abrud s-au mulțumit să intermedieze obținerea acestor podoabe ori să le repare, mai târziu acestea au fost lucrate și în atelierele din Abrud, dar nu numai din aur, ci și din argint aurit.

Cerceii buciumănești s-au moștenit din generație în generație, iar după Revoluția din 1989 cei care au apreciat adevărata lor valoare, i-au cumpărat la prețuri modice, astfel că în zilele noastre ei au devenit o raritate.

#### BIBLIOGRAFIE

- Ioan Lucian Bolunduț, *Monografia comunei Bucium-Alba*, Alba Iulia, Editura Altip, 2017, p. 291-292.  
 Nicolae Dunăre, Marcela Focșa, *Portul Bucumanilor din Munții Apuseni*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p. 19-20.

## Cojoc buciumănesc femeiesc

Prelucrarea blănurilor și a pieilor a constituit o îndeletnicire importantă și pentru locuitorii județului Alba. Preparate prin tehnica argășitului, tăbăcăritului sau dubuitului, cojoacele, pieptarele, chimirele și opincile au parcurs un interesant drum în ce privește folosirea lor, croiul și ornamentica.

Date fiind nevoile și posibilitățile populației bucumanilor, confecționarea anumitor piese de îmbrăcăminte și a celor de încălțăminte a revenit în seama unor locuitori specializați. Cu toate piedicile puse de breslele orășenești, s-au dezvoltat în zonă o serie de meșteșuguri sătești: cojocăritul, tăbăcitul, cizmăria, croitoria, etc., care în satele bucumane iau amploare încă din secolul al XVI-lea.

Dacă satele au fost multă vreme locuite de români, în Abrud breslele meșteșugărești erau formate mai ales din germani și unguri, ulterior din unguri și români. Pe măsură ce dezvoltarea mineritului a atras tot mai mulți maghiari în Abrud, este probabil ca unii dintre aceștia să fi pătruns ca meșteri

cojocari în Bucium. Cert este însă că unii bucumani și-au făcut ucenicia în Abrud, satul Bucium Poieni, devenind din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, un centru important de cojocărit românesc.

Până la jumătatea secolului al XIX-lea erau la modă cojoacele „abrudenești”, cu ornamente de meșină și o broderie delicată cu motive vegetale din mătase. În acest timp, cojocarii din Bucium-Poieni crează noi tipuri de cojoace „buciumănești”, deosebite ca formă și ornamentație, caracterizate în primul rând printr-o broderie compactă.

Pe măsură ce dezvoltarea mineritului atrage tot mai mulți maghiari în Abrud este posibil ca unii dintre aceștia să fi pătruns ca meșteri în Bucium, cert este însă că bucumanii și-ar fi făcut ucenicia la Abrud, satul Bucium Poieni devenind din a doua jumătate a secolului al XIX-lea un centru înfloritor de cojocărit românesc, aici s-au creat celebrele cojoace „buciumănești”, celebre ca formă și ornamentație, caracterizate în primul rând printr-o broderie compactă.

Atât meșterii cojocari cât și populația ce folosește, pentru portul de sărbătoare sau de lucru, îmbrăcămintea din blană, deosebesc cojocul de pieptar prin existența mânecilor și prin lungimea evidentă - la cojoc, în vreme ce pieptarul, fără mâneci, crăpat sau înfundat, cu o ornamentație bogată în special la femei, caracterizează deosebirile între aceste piese.



---

#### BIBLIOGRAFIE

Nicolae Dunăre, Marcela Foça, *Portul Buciumanilor din Munții Apuseni*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p. 7.  
Marcela Foça, „Cojoicăritul din Abrud și Bucium”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, IV, 3-4, 1957, p. 283-276.



## Însemne de mormânt de pe Valea Sebeșului

Stâlpii funerari constituie categoria cea mai răspândită de monumente mitice folosite, ei fac parte integrantă din piesele rituale ale înmormântării, care se așează pe mormânt. După stilul lor stilimorf se pot stabili starea civilă a mortului: sex, vârstă, situație familială, profesională și socială, dar și gradul de afecțiune cu care a fost edificat stâlpul. Dacă la începutul secolului al XX-lea mai puteau fi văzuți pe teritoriul României, în centrul și sudul Transilvaniei, de la Orăștie și până la Făgăraș, iar la sud de Carpați în Gorj și Mehedinți, astăzi amploarea obiceiului s-a restrâns foarte mult.

De obicei, stâlpul de mormânt se așază la căpătâiul bărbatilor, sau la al tinerilor feciori necăsătoriți, unde stâlpii pot avea în vârf și o „pasăre a sufletului”, ce deține trei funcții magico-mitice în raport cu simbolul arborelui mitic în mitologia română: una cosmică (promovată de arborele cosmic), una celestă (promovată de arborele ceresc) și una ontică (promovată de arborele vieții și a morții).

Dimensiunea stâlpilor variază uneori și după vârsta celui mort: la copii și la bătrâni se pun stâlpi mult mai mici decât la feciori, fețele sunt sculptate de jos până sus cu diferite motive geometrice permise de tehnica lemnului: romb, rozeta, cercul, crucea, zigzagul, și mai rar elemente florale, apoi se mai sculptează sau se scrie cu vopsea numele celui decedat și anul nașterii și al morții. La bătrâni, stâlpul se termină cu o cruce făcută din aceeași bucată, iar la tineri cu o scândură aplicată orizontal pe vârful stâlpului, puțin mai mare decât stâlpul în care se fixează



sulița și care susține „porumbelul”, iar aceasta se găsește și la ceilalți stâlpi pentru a-i apăra de ploaie.

În satele din județul Alba, „pasărea”, numită uneori și porumbel, este cioplită în general din lemn de brad sau tei – fiindcă se lucrează mai ușor – și este executată de același meșter lemnar, care face sicriul și stâlpul. Mărimea „porumbelului” este cea naturală, uneori însă poate fi mai mică sau mai mare. Ca reprezentare are aripile întinse, gata de zbor, iar coada răsfirată ca a unei rândunele. Crucile din lemn sunt așezate la mormântul femeilor, la cele decedate în floarea vârstei sunt mult mai înalte decât la fete sau la femeile bătrâne. Lucrate cu cele mai simple unelte (secur, bardă, daltă), motivele sunt exclusiv geometrice, excepție fac cele la care, pe lângă sculptură, se aplică și motive pictate, cum este cel al viței de vie. Pentru a fi ferite de ploaie crucile sunt apărute de două scânduri fixate pe cele două brațe, unindu-se în formă de triunghi.

Cele mai vechi cruci din lemn (de unde și numele lor de lemne sau stâlpi), sunt așa-zisele cruci bărbătești sau stâlpi bărbătești. De fapt, sunt însemne de mormânt stiliforme, iar crucile femeiești sunt și ele stâlpi de mormânt cu brațe scurte laterale. Acestea au înfățișări și rosturi diferite, primii seamănă cu stâlpii simplii (falomorfi), iar unii au un cep de nod de lemn. Cei femeiești, cu partea superioară disimulat crucială, sunt prevăzuți cu un orificiu de nod fără cep, care serveau la practicarea magiei sexologice, pentru transmiterea puterii demonice sexuale a celor morți asupra celor vii.

Există patru tipuri de morminte: mormântul gol sau cemotaful, pentru cei care au murit printre străini și li s-au pierdut urmele morții

- acestea se pot recunoaște după stâlpul de la cap, care uneori purta o pasăre a sufletului; mormânt cu simulacru de mort - conține un brad fasonat cu chip de om, așezat în sicriu și îngropat după regulă, însemnat cu un stâlp; mormântul propriu-zis, ca rezultat al înhumării în pământ; respectiv cripta, mormântul zidit ca o încăpăre în care se pune sicriul.

Sculptura populară laică și religioasă se prezintă în egală măsură sub forma basoreliefului cât și a rondbosului în lemn sau piatră cu puternice tendințe spre abstractizare și antinaturalism, chiar când se referă la elemente desenate din natura înconjurătoare de aceea nu există formulă în creația sculptorilor populari, iar piesele apar sub forma unicateilor.



## BIBLIOGRAFIE

Gheorghe Pavelescu, „Tradiție și contemporaneitate în arta lemnului din zona Sebeșului”, în *Apulum*, XXVI, p. 617-622.  
Romulus Vulcănescu, *Mitologia Română*, Editura Academiei, București, 1987, p. 194-199.

125

Adriana Țuțuianu

## Port popular femeiesc din Sălciua (Valea Arieșului)



Pieșele fundamentale ale portului femeiesc sunt cămașă lungă sau scurtă (spătoiul, spăcelul, iia) și poalele, ambele de culoare albă, iar pe fundalul celei din urmă proiectându-se „zadia,” sau „zăpregul,” din lână colorată.

Cămașă lungă a constituit o notă etnoculturală caracteristică nu numai Munților Apuseni, ci întregului port femeiesc tradițional. Este vorba de un decor brodat, de o înaltă valoare tehnică și artistică, ce constă din cusături realizate pe muchiile cutelor (urzit pe crețuri), transpuse într-o serie ornamentală geometrică. În secolele XVII-XIX, acest decor acoperea întreg „ciupagul,” (pieptul) cămășii, începând de sub gulerul-bentiță brodat prin acele puncte de cusut pe dos sau prin cele urzite pe fir.

De remarcat este exprimarea cromatică a diferențelor de vârstă și stare civilă: portocaliu (fetițe) roșu deschis (fete), roșu înfocat (neveste tinere), roșu închis sau albastru (neveste), albastru închis sau negru (bătrâne). Decorul urzit pe crețuri se mai întâlnește pe mânecă (deasupra cotului), pe pumnari (terminați cu o dantelă îngustă) sau pe brățara situată între mânecă și „mânecar,” (fodor), terminată cu „mreață,” (cipcă). Broderiile amplasate numai pe cot au fost extinse și pe mânecă în sus, având motive geometrice și florale.

„Zadia,” împăturată în două și purtată în spate, era confecționată din lână, atât urzeala cât și băteala. Culoarele predominante erau albastru închis („mieriu,”) și roșu de diferite nuanțe (roșu închis pentru femeile bătrâne, portocaliu pentru tinere). „Trupul,” vânat este lung, venind uneori până aproape la jumătatea zădiei, după care



urmează câmpul, din care se relevează „coadele,” (dungi de diferite culori prin care se întrerupe câmpul roșu). Cu timpul, trupul se îngustează, ajungând la dimensiunea de 15-20 cm și primește denumirea de brâu.

„Șurțu negru,” (perpeta) confecționat din trei bucăți și cusut în culori vii, venea peste poale. De-a lungul materialului se fac două cusături asemănătoare cheițelor cusute cu diferite culori (albastru, galben, roșu, verde, violet). Pentru ca aceste cusături să fie cât mai reliefate, se coase o fâșie de hârtie pe două părți. O altă cusătură numită „brâu” se face deasupra peste mijloc, cu care se fixează încrețiturile, cusătură ce ține locul celor trei „șire” de la șorțul vechi.

Cheptarul este făcut din piele de oaie, foarte îngust la umeri, cu multe cusături în partea din față și mai puține în spate și pe margini, realizate cu arnici, iar pe margini este tivit cu piele roșie și catifea neagră.

Cojoacele vechi sunt cu forme mai puține, iar cele noi mai împodobite. Ele sunt cusute cu arnici roșu și albastru, cu ajutorul unui desen realizat cu mâna liberă pe o „irhă,” ce se lipește pe piele cu „pap,” (făină și apă). Pe liniile desenate se coase arniciul, prinzându-se alfel și bucata de irhă pe cojoc.

Năframa constituie o caracteristică bine definită a stării civile, indiferent de formă, este o piesă care s-ar putea spune că este proprie nevestei, mai mult chiar, acesteia nici nu i se permite să iasă fără ea. De culoare neagră, confecționată din păr, cu motive florale pictate pe margini urmate de ciucuri, ea este de dimensiuni foarte mari.



#### BIBLIOGRAFIE

Lucia Apolzan, *Portul și industria casnică textilă în Munții Apuseni*, Institutul de Științe Sociale ale României, Craiova, 1944, p. 93-299.

Nicolae Dunăre, *Arta populară din Munții Apuseni*, Editura Meridiane, București, 1981, p.76-77.

126

Adriana Țuțuianu

## Port popular femeiesc din Bucium



În cele șase localități de mineri din vecinătatea Abrudului, se diferențiază un port mai bogat și mai strălucitor, cunoscut sub denumirea de port buciumănesc, acesta constituind deopotrivă expresia superiorității economice.

Portul femeiesc nu a păstrat din portul bătrânesc decât cămașa, zadia și pieptarul, restul pieselor fiind confecționate din material de fabrică sau import. Vechiul port se compunea din: cămașa lungă de cânepă, opreg negru de lână în față, zadie roșie vârgată la spate, cârpă mare albă pe cap, pieptar înfundat, ținută din pănură albă, ciorapi lungi din pănură și opinci.

O trăsătură caracteristică a portului buciumănesc, legată de influența exercitată de îmbrăcămintea orășenească și de posibilitățile materiale ale populației, este apariția lenjeriei, cât și tendința de suprapunere a unor piese similare de port. Evoluția mai rapidă a portului a dus la înlocuirea cămășii arhaice „cu curelușă” lată - sub guler între mânecă și mânecar - cusută cu roșu, cu cămașa mult mai elegantă numită buciumănească, care este una din piesele importante. Materialul folosit la confecționare a fost rând pe rând tot mai costisitor: „jolj”, „mol”, (batist) și „grenadir” (marchizet) - procurate din import. Aceste materiale au permis o apreciazabilă lărgire a cămășii, în special a mâneșilor, în contrast cu îngustimea bustului, strâns de pieptarul scurt.

Cămașa buciumănească are aceeași croială ca și cea bătrânească: o foaie în față, una în spate (spăceii) și una pentru fiecare mânecă. Sub guler și la foderi are câte o „curelușă” sau „bentiță”, cusută pe muchia cutelor.

Decorul era realizat cu arnici de culoare neagră în motive florale (sperlita, tulipa), lucrate în tehnica pe după ac.

Poalele confecționate inițial din jolj, apoi din grenadir, cu trei rânduri de cusături (în funcție de starea materială), terminate în partea de jos cu dantelă, în „țoacăni” (colțșori), erau purtate peste „sumna” (jupa) cu un rând foarte lat de dantelă.

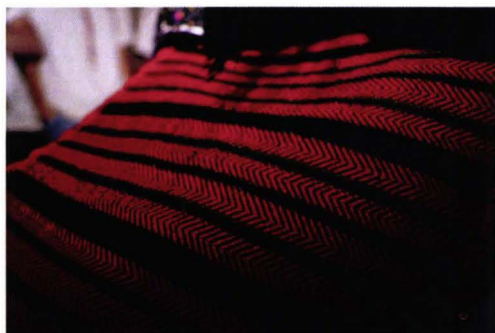
Spre deosebire de Mocănimea Munților Trascău, unde s-a păstrat opregul din față (țesut din lână neagră și alcătuit din două foi), în zona etnografică vecină, Buciumăneasa, situată în preajma vechiului centru urban Abrud, din cele două piese perechi - opreg și zadie - la sfârșitul secolului al XIX-lea se mai păstra doar zadia.

Locul opregului din față l-a luat șorțul creț și lung din material cumpărat din târg. Șorțul vechi (cătrînță) confecționat din mătase, era cumpărată din târg. După 1900, acesta a fost confecționat din mătase grea (atlas), brodată ca și năframa, sau din catifea brodată cu diverse motive aglomerate (flori, struguri), unite printr-o coroniță.

Zadia roșie purtată în spate s-a păstrat în portul buciumănesc, dar parcurgând anumite transformări, în acord cu evoluția generală a portului. Ea s-a îngustat foarte mult, spre a contrasta cu lărgimea poalelor și a corespunde cu prezența șurțului din față. Când privește materialul folosit la confecționarea lor, acum se folosește ată de mașină pentru urzeală și lănică de fabrică, pentru băteală. Noua zadie este țesută cu rostul schimbat, dobândindu-se astfel pe fondul țesăturii un joc plăcut de linii în zig-zag. De culoare aprinsă, această

variantă are tot câmpul acoperit cu dungi de culoare închisă (negru cu ușoare accente de albastru), verde sau fir metalic.

O altă notă caracteristică ce se cuvine relevată, o formează pieptarele buciumancelor: unul scurt foarte strâns pe trup și altul lung și larg, cu cline laterali, purtat pe deasupra primului. Ambele piese sunt decorate cu broderie compactă din bumbăcel negru și cu ornamente din „fir de buritaș”. De asemenea, în zilele de sărbătoare sau duminica la biserică, se mai purta bundiță de culoare neagră.



#### BIBLIOGRAFIE

Nicolae Dunăre, „Cauzele deosebirilor dintre portul mocanilor și cel al bucumanilor din Munții Trascăului”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, IV, nr. 1-2, 1957, p. 59-70.  
Nicolae Dunăre, Marcela Focșă, *Portul Bucumanilor din Munții Apuseni*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p. 5-25.

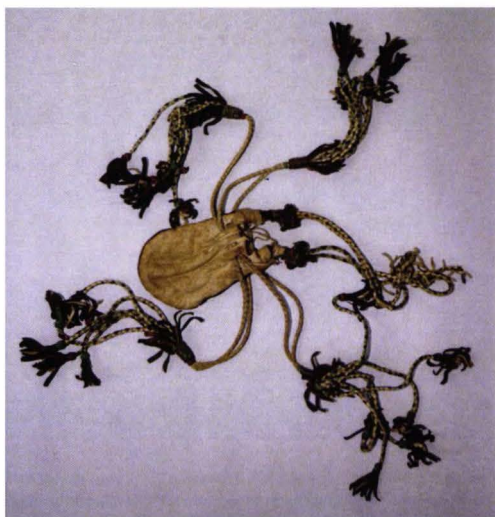


## Punguțele de mireasă de la Daia Română

Procedeele tehnice și uneltele folosite de către cojocarii din Sebeș la tăbăcitul pieilor sunt deosebit de simple. Cu toate acestea, calitatea pieilor prelucrate este superioară: pielea de miel este moale și uniform albită. Ornamentele sunt realizate prin brodare cu arnici (negru, albastru roșu), mătase, lână, fir de lamé, procurate din comerț sau prin aplicații de meșină („pojiță”). De cele mai multe ori, însă, pojița, în special cea verde, era cumpărată din târg, unde era adusă de negustorii din Lugoj. Din decor nu lipsesc bradul, florile și rozeta; de asemenea, era cusut numele miresei și anul confecționării piesei.

Printre piesele confecționate din piele de oaie foarte subțire, special pentru costumul de mireasă, au fost punguțele întâlnite în Zona Podișul Secașelor (Daia Română, Cut, Secășel). Din prima zi după nuntă, nevestele tinere purtau punguța de piele primită în dar de la nași. În noaptea nunții mireasa punea în punguță banii primiți la cinst, iar după nuntă cheile gospodăriei. Pungile cu bani se mai dădeau în dar chiuitoarelor („huțulelor”) de la nuntă, de către nașa mare.





#### BIBLIOGRAFIE

Otilia Pernicek, Olivia Lungescu, „Cotidian și sărbătoresc în portul popular din zona Sebeșului”, în *Apulum*, XIII, 1975, p. 569-571.

Otilia Pernicek, „Portul popular românesc din Zona Alba”, în *Apulum*, XX, 1982, p. 360-361.

## Salbe din zona Alba



**SALBĂ CU MONEDE**



**SALBĂ „CU BOABE”**

În zona etnografică Alba distingem trei categorii de salbe, pe care localnicii le deosebesc după valoarea lor: prima o formează salbele „de bani”, din monede exclusiv din argint de valori diferite, nu mai mici de o coroană sau o jumătate de zlot sau florin. De obicei acest tip este format din trei rânduri de monede, prinse cu mici zale de bronz argintat, de trei lăntișoare, cu lungimi diferite, în așa fel ca ele să formeze semicercuri concentrice.

Lăntișoarele sunt confecționate din bronz argintat, având forma de patru cercuri puțin turtite dispuse în formă de cruce, cu capetele interioare îndoite. Cercurile turtite sunt sudate între ele în locurile de atingere, în așa fel încât capetele întoarse formează un motiv central din șase cerculețe în formă de opturi. Fiecare motiv are atârnat la partea de jos câte o monedă, iar între ele sunt legate cu o mică zală de formă ovală. Toate trei lăntișoarele sunt prinse la cele două capete de câte o agățătoare în formă de pandantiv compusă dintr-o rozetă cu șase petale, având fiecare în interiorul ei câte un colac din sârmă răsucită. În partea superioară au câte un inel mare de care se leagă panglica de pânză sau mătase pentru fixarea salbei la gât.

Dispunerea pieselor în fiecare șir se face după o ordine precisă. Pe centrul fiecăruia se dispun monedele mari, nu mai mult de trei de același fel. Urmează apoi în părțile laterale monedele mai mici. Majoritatea monedelor provin din Imperiul Austro-Ungar, emise în timpul împăratului Franz Iosif, fiind bătute, între anii 1860-1915, la monetăriile din Austria și Ungaria, printre care cea de la Kremnitz, din Slovacia.

Cea de a doua categorie de salbe o formează așa numitele „salbe cu boabe” (globurile) și monede, iar a treia categorie sunt „salbe cu boabe” (apărute din necesitatea suplinirii salbei cu bani) confecționate din bronz argintat, compuse din patru rânduri de



lănțișoare. Între motivele principale ale șirului sunt puse din trei în trei motive, câte un globurel cu o ușoară alungire. Globurilele sunt formate din două mici emisfere lipite, având fiecare câte opt raze în formă de floare, delimitate cu sârmă, înăuntru căruia se află un colac de sârmă împletită, acestea sunt legate de lănișor cu două inele rotunde.

La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea, salbele erau foarte răspândite, fiind purtate în special de fetele și nevestele tinere, care încă nu aveau copii. Aceste podoabe se purtau uneori alături de mărele, dar de cele mai multe ori se purtau doar salbele pentru că erau cele mai frumoase.

Totalizând valoarea fiecărei salbe în parte, constatăm că era destul de ridicată pentru mediul sătesc la vremea confecționării lor. Valoarea unei salbe de argint era echivalentă uneori cu prețul unei perechi de boi. În jurul anilor 1910-1914, când au fost confecționate salbele, valoarea unei perechi de boi era de cca 40-50 de zloți, adică exact valoarea unei salbe, în timp ce valoarea celor cu globurile era cam la jumătate.

Salbele din monede care circulau în perioada respectivă constituiau adevărate valori materiale, ce contribuiau la zestrea unei fete de măritat. Se cunosc cazuri când valoarea unei astfel de salbe consta în înțelegerea dintre părinții tinerilor care urmau să se căsătorească.

Desigur că portul unei astfel de salbe nu era îngăduit oricui, tocmai de aceea ele erau purtate numai de fetele a căror părinți aveau o stare materială mai ridicată. Părinții vindeau vite și porci din gospodărie, ca

să pună deoparte banii necesari pentru confecționarea unei salbe.



**SALBĂ CU MONEDE ȘI „BOABE”**

#### BIBLIOGRAFIE

- Georgeta Stoica, Paul Petrescu, Maria Bocșe, *Dicționar de artă populară*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985, p. 367.  
 Pernicek Otilia, „Salbe din colecția etnografică a Muzeului regional Alba Iulia”, în *Apulum*, VI, 1967, p. 451-458.

129

Liviu Zgărciu

**Legitimația de membru  
al Comitetului Central al  
Partidului Comunist Român,  
al ultimului prim-secretar  
al Comitetului județean  
Alba al Partidului Comunist  
Român,  
Ion Savu**

Ion Savu a fost prim-secretar al Comitetului județean al PCR Alba în perioada 1984 – 1989. Născut la Urziceni în anul 1926, Ion Savu era de profesie ajutor mecanic și a devenit membru al Partidului Comunist Român în anul 1945.

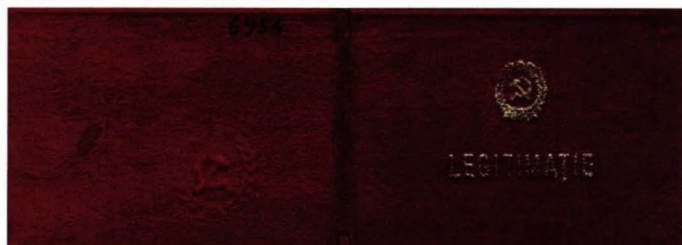
La data de 27 octombrie 1984, este ales în funcția de prim-secretar al Comitetului județean al PCR Alba, iar în aceeași zi este numit prin *Decret prezidențial* președinte al Comitetului Executiv al Consiliului Popular Județean Alba. La momentul respectiv era general de securitate și fost șef al personalului din P.C.R. De asemenea, el făcea parte și din *Comitetul Central* al P.C.R., organul central executiv al partidului, care

era format din membri aleși dintre delegații prezenți la congresul partidului.

În perioada 1984-1989, cât a deținut această funcție, nu s-a remarcat prin acțiuni controversate, fiind preocupat, în principal, de șantierele de construcții și fabricile existente în județ. În dimineața zilei de 23 decembrie 1989 a predat puterea pașnic revoluționarilor care au pătruns în sediul Consiliului Popular Județean Alba.

Retras la București, a revenit la Alba Iulia în anul 2008 când a participat la aniversarea a 40 de ani de la reînființarea județului Alba. Cu această ocazie a oferit un interviu presei locale despre perioada cât s-a aflat la conducerea județului:

„Am venit cu mare plăcere în Alba, în 1984. Știam câte ceva din județ și am văzut după câteva luni că județul Alba a progresat mult de la înființarea lui în 1968, în industrie, în agricultură, în cultură, în toate domeniile s-au făcut multe. S-au făcut și în domeniul edilitar-gospodăresc, locuințe și fabrici, modernizări de uzine, s-au făcut multe lucruri bune. Cu regret trebuie să spun că unele lucruri care erau frumoase și în care



oamenii au investit muncă, capital și energie au dispărut sau sunt pe cale de dispariție. Obiectivul cel mai important care mi s-a părut mie când am venit în Alba era uzina de la Cugir, cu producția de mașini de spălat, de mașini de cusut, producția industriei de apărare unde lucrau peste 18.000 de muncitori. E un lucru, după părerea mea, negativ ce s-a întâmplat în ultimii ani: se putea ține un echilibru, așa, să meargă înainte, să schimbe tehnologii, să bage ceva să se lucreze aici.

Al doilea aspect care cred că nu s-a făcut suficient și s-a renunțat cu mare ușurință e investiția mare în minerit făcută în Roșia Poieni și la Zlatna. Aici lucrau 5.000 de oameni, din câte știu eu în perioada respectivă producția de cupru a României era în jur de 2.500-2.600 tone, iar ca să satisfacă nevoile electronice, electrotehnice ale industriei, era nevoie cam de 5.000-5.500 tone de cupru. Diferența asta trebuia s-o acopere Zlatna și Abrudul. S-au cheltuit bani, energie, muncă, și în momentul când ajunsesem să începem să producem s-a produs evenimentul, schimbările politice au intervenit, ca să aflu acum, să văd cu ochii mei că pe aceste locuri s-a lichidat tot.

Cel mai important lucru realizat cât am condus județul a fost canalizarea din municipiul Alba Iulia. Canalul colector care traversa Alba de la Nord la Sud era subdimensionat și nu putea să preia toată apa de la blocurile și construcțiile noi. A fost o construcție pe care nu gândeam și n-am crezut, că e gata în 6 luni. Asta a fost o mare satisfacție a mea pentru că am reușit să dăm o perspectivă în construcțiile de locuințe. 70-80% din timpul meu de muncă l-am petrecut pe șantier, împreună cu constructorii, proiectanții, cu oamenii care lucrau în domeniul instalațiilor electronice, electrotehnice. Aveam marea bucurie să asist la acest moment când Alba va reuși să dea 2.000 de tone de cupru, producția de care avea nevoie România. Păcat, s-a investit atâția bani și acum e pe nivel zero. Cu toate că Alba nu e o zonă agricolă dezvoltată, nu e un pământ cu o fertilitate asemănătoare zonelor din sudul țării, marea satisfacție a mea a fost că în anul 1986 Alba a fost pe locul 2 la producția de grâu din România. Nu la producțiile exagerate care se cereau de la Centru, la producțiile reale: primul loc a fost Ialomița, pe locul 2 județul Alba.”

---

## BIBLIOGRAFIE

[https://adevarul.ro/locale/alba-iulia/alba-ion-savu-prim-secretar-1\\_5167b95a053c7dd83ffdf66d/index.html](https://adevarul.ro/locale/alba-iulia/alba-ion-savu-prim-secretar-1_5167b95a053c7dd83ffdf66d/index.html)



## Bijuterie – Harta României Mari

Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia pune în valoare și piese noi sau recent intrate în patrimoniul său. În această categorie se înscrie donația făcută de bijutierul Victoria Geutskens – un obiect de artă având ca temă România Mare. Deși a fost donată la sfârșitul anului 2017, darul a fost ocazionat de sărbătoarea Centenarului, eveniment cu o încărcătură simbolică deosebită, de care muzeul albaulian este strâns legat. Bijuteria realizată de Victoria Geutskens este inspirată după colierul Reginei Maria; piesa este unică, lucrată manual, din argint și aur pur, decorată cu pietre prețioase și ascunzând cinci simboluri.

Pornind de la harta României Mari, realizată din aur pur, bijutierul a lucrat în filigran o structură pedestal pentru piesa centrală, stilizând cu pietre roșii lacrimile de sânge ale eroilor jertfiți pentru libertatea națională. Acestea par să plângă la hotarele țării. Coborând apoi privirea spre cel de-al doilea nivel al obiectului de artă, Victoria Geutskens prinde României salbă, într-o horă a horelor, cu cercuri migăloase, înnobilate cu flori de colț, aur al Munților Apuseni, unite de mici inimi din aur pur, în care par să se fi sfârșit lacrimile de eroi.

În inima țării, în inima Transilvaniei, Cetatea Alba Iulia este reprezentată prin 7 (șapte-numărul perfect) cercuri străjuite de alte 7 pietre, de această dată albastre, colțuri de stea. Întreg ansamblul se sprijină pe 7 struguri cu bobite din pietre roșii, prețioase, simbol al creștinătății în iconografia românească. Credință, iubire, jertfă, identitate, toate se regăsesc în minunăția născută din mâinile artistului bijutier.

Bijuteria simbol cântărește 241 de grame, are o valoare estimată la 6.000 de euro și a fost dăruită într-o cutiuță de lemn, îmbrăcată în catifea și piele, purtând la exterior gravat logo-ul centenarului: „Alba Unește România”, inițialele acestuia alcătuind parcă înadins cuvântul AUR. Victoria Geutskens a creat acest obiect de artă pentru muzeu, pentru români, dar și din dorința de a-l prezenta publicului de peste hotare și din dorința de a vorbi despre Centenar, despre România, în general, și Alba Iulia, în special.



# Cuprins

Cuvânt înainte .....	6
Notă asupra volumului .....	8
PAGINI ALE ISTORIEI MUZEULUI ALBAIULIAN: 1888-2018 .....	10
Unealta Paleolitică de la Pianu de Jos .....	34
Cataramă de curea descoperită la Tărtăria-Gura Luncii .....	36
Vasul neolitic de la Acmariu .....	38
Ambarcațiunea miniaturală de la Tărtăria .....	40
Reprezentarea Perechii Sacre de la Tărtăria, Cultura Vinča .....	42
Sceptrul-măciucă de la Șard .....	44
Craniul cu trepanație de la Livezile .....	46
Depozitul de bronzuri de la Ighiel .....	48
Piese de aur din depozitul de la Cugir .....	50
Căluțul de bronz de la Teleac .....	52
Spada celtică ornamentată cu dragoni de la Aiud .....	54
Vasul celtic cu torți antropomorfe de la Blandiana .....	56
Mormântul „princiar” dacic de la Cugir .....	58
Tezaurul dacic de argint de la Lupu comuna Cergău .....	60
Garnitura de podoabe elenistice din aur de la Căpâlna .....	62
Aplică din bronz cu reprezentarea Gorgonei (Medusa) .....	64
Ataș de <i>situla</i> cu reprezentarea unor delfini afrontați .....	66
Lupa Capitolina .....	68
Macheta cu reprezentarea Palatului guvernatorilor celor trei Dacii .....	70
Statuia colosală a lui Iupiter de la Apulum .....	72
Grupul statuar al lui Iupiter Zbelsurdos .....	74
Statuetă reprezentându-l pe Liber Pater .....	76
Hercule - Statuetă votivă anepigrafică .....	78
Nemesis - Statuetă votivă epigrafică .....	80
Statuetă votivă a zeului Mercurius .....	82
Cap de statueta votivă a lui Apollo Belvedere .....	84
Geniul Abundenței - Relief votiv anepigrafic .....	86
Marte - Relief votiv epigrafic, colorat .....	88
Relief votiv epigrafic consacrat lui Apollo .....	90
Relief mithraic .....	92
Mithras Petrogenitus .....	94
Statuie loricată a unui ofițer de rang ecvestru .....	96
Un portret al împăratului Philippus Arabs .....	98
Inscripția votivă dedicată lui Caracalla de ziua lui .....	100
Inscripție onorifică dedicată împăratului Caius Vibius Volusianus .....	102
O tabella defixionis descoperită la Apulum .....	104
Stela funerară a Ulpiei Maximilla .....	106
Altar din mithraeum-ul III de la Apulum .....	108
Carul ceramic miniatural de la Apulum .....	110
Medalion cu scene erotice .....	112

Plachetă cu satir și menadă dansând .....	114
Plăcuță votivă lanceolată din aur, de la Germisara .....	116
Cinci monede romane imperiale .....	118
Un piepten din os cu mâner în formă de clopot .....	120
Cruce relicvar de la Alba Iulia – <i>Izvorul Împăratului</i> .....	122
Inel bizantin de la Alba Iulia – <i>Izvorul Împăratului</i> .....	124
Hărți ale Transilvaniei (sec. XVI-XVIII) .....	126
Gravurile principilor Transilvaniei .....	128
<i>Sbornic slavon</i> (Sebeș, 1580) .....	130
Sigiliul principelui Sigismund Báthory .....	132
Macheta Mitropoliei Ortodoxe a Bălgradului .....	134
Tezaurul monetar medieval de la Șeușa (jud. Alba) .....	136
Chiriadodromion (Bălgrad, 1699) .....	138
<i>Noul Testament</i> , Bălgrad (1648) .....	140
Diplomă de înnobilare, Alba Iulia, 1649 .....	142
<i>Calendarul pe anul 1670</i> (Sibiu, 1669) .....	144
<i>Approbatæ Constitutiones regni Transsylvaniae</i> (Cluj, 1677) .....	146
Scut islamic din piele de rinocer .....	148
<i>L'Origine del Danubio</i> (Nürnberg - Bologna, 1684) .....	150
<i>Biblia lui Șerban Cantacuzino</i> , București, 1688 .....	152
<i>Evangelhie greco-română</i> , București, 1693 .....	154
Diplomă de înnobilare, Viena, 1714 .....	156
Monumentul funerar al arhitectului Josephus de Quadri .....	158
Atlanții Porții II-a a Cetății .....	160
Gravură din anul 1785 dedicată lui Crișan .....	162
Un tablou al lui Horea .....	164
Iconostasul de la Veza, Simon Zugravul, 1789 .....	166
Sf. Nicolae .....	168
<i>Bucoavna</i> (Sibiu, 1792) .....	170
Icoană prăznicar cu 12 scene - Stan Zugravul și Ioan Covaci, 1794 .....	172
Adunarea de la Blaj – acuarelă de Ion Petcu .....	174
O scrisoare a lui Avram Iancu din noiembrie 1848 .....	176
Pistolul prefectului pașoptist Ioan Buteanu .....	178
Sabia prefectului revoluționar Nicolae Solomon .....	180
Bunurile lui Avram Iancu: fluierul și haina .....	182
Deisis .....	184
Ierbarul lui Adalbert Cserni .....	186
Prima condică a vizitatorilor, 1888-1911 .....	188
<i>Album de la Vaț</i> , 1894 .....	190
<i>Intrarea lui Mihai Viteazul în Brașov</i> (4 Octombrie 1599) .....	192
László Pataki, <i>Capitularea cetății Munkács</i> .....	194
<i>Bătălia de la Custozza</i> , de Fritz Neumann .....	196
Iisus – vița vieții .....	198
Colecția de ilustrateale orașului Alba Iulia .....	200
Ziarul <i>Közművelődés</i> din 1 iulie 1906 .....	202
Diplomă de erou al Bătăliei de la Mărășești .....	204
Coroana de Fier .....	206
Carte poștală de propagandă din timpul Primului Război Mondial .....	208



<i>Regulamentul de manevră și luptă al Infanteriei Române</i> .....	210
Bancnotele Revoluției Ruse din colecția Elie Bufnea .....	212
Biroul lui Aurel Lazăr .....	214
<i>Nota lui Wilson către Români!</i> .....	216
Apel pentru formarea Gărzilor Naționale din Transilvania .....	218
Ziarul <i>Românul</i> din 8/21 noiembrie 1918 .....	220
Fotografia Consiliului Național Român din Alba Iulia .....	222
Fișa biografică a lui Florian Medrea .....	224
Ziarul <i>Unirea</i> din 1 Decembrie 1918 .....	226
Schiță pentru apărarea orașului Alba Iulia la 1 Decembrie 1918 .....	228
Schița tabloului delegaților bănățeni participanți la Marea Unire.....	230
<i>Cuvântarea</i> lui Vasile Goldiș, [susținută] la 1 Decembrie 1918 .....	232
Documentele Unirii – primele 6 volume .....	234
Aparatul de fotografiat al lui Samoilă Mârza .....	236
Fotografiile lui Samoilă Mârza din 1 decembrie 1918 .....	248
Fotografia delegației ardeleni care a înmănat actul Unirii Regelui Ferdinand .....	242
Harta orașului Alba Iulia, pe la 1920 .....	244
Ziarul <i>Vestea</i> din 15 octombrie 1922 .....	246
Fotografiile și filmul Încoronării ( <i>Jurnal sonor</i> din 1939) .....	248
Două portrete regale: Regele Ferdinand și Regina Maria .....	250
Plachetele regale .....	252
Galериile domnitorilor din Sala Unirii, de Pierre Bellet .....	254
<i>Cartea de Aur a Serbărilor Unirii</i> .....	256
Steagul U.S.R. CARPATINA al românilor din SUA .....	258
Colanul Ordinului național Ferdinand I .....	260
<i>Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia</i> , de Stoica Dumitrescu (1927) .....	262
Tabloul <i>Horea, Cloșca și Crișan</i> de Stoica Dumitrescu (1886-1956) .....	264
Broderia <i>Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia</i> .....	266
Ion Vlasu - Busturile lui Horea, Cloșca și Crișan .....	268
<i>Nud în fotoliu galben</i> , Theodor Pallady .....	270
Rudolf Schweitzer - Cumpăna, <i>Pe ninsoare</i> .....	272
1945 - caricatură de Eugen Handelsman .....	274
Avram Mentzel, <i>Horea la Viena</i> .....	276
Cerceii de aur buciunănești .....	278
Cojoc buciunănesc femeiesc .....	280
Însemne de mormânt de pe Valea Sebeșului .....	282
Port popular femeiesc din Sălciua (Valea Arieșului) .....	284
Port popular femeiesc din Bucium .....	286
Punguțele de mireasă de la Daia Română .....	288
Salbe din zona Alba .....	290
Legitimația de membru CC al PCR a lui Ion Savu .....	292
Bijuterie - Harta României Mari .....	294

